





Untersuchungen

zur

neueren

Sprach- und Literaturgeschichte.

Herausgegeben

von

Professor Dr. **Oskar F. Walzel.**

9. Heft.

Dr. Richard Sexau

Der Tod

im deutschen Drama des 17. und 18. Jahrhunderts

(von Gryphius bis zum Sturm und Drang).



Bern.

Verlag von A. Francke

(vormals Schmid & Francke).

1906.

Der Tod

im

Deutschen Drama des 17. und 18. Jahrhunderts

(von Gryphius bis zum Sturm und Drang).

Ein Beitrag zur Literaturgeschichte

von

Dr. Richard Sexau.



Bern
Verlag von A. Francke
(vormals Schmid & Francke)
1906.

Vorwort.

Ein einzelnes dramatisches Moment ist Gegenstand der folgenden Ausführungen. Nicht wie die Beschreibung anderer technischer Elemente des Dramas ergibt die Betrachtung des Todes eine vom Gesamtkunstwerk losgelöste, streng isolierte Monographie, die nur technischen Interessen dient. Das hier behandelte Motiv ist mit dem eigentlichen Wesen des Dramas zu innig verbunden, als dass nicht unsere Darstellung weitere Kreise ziehen musste.

Im 17. Jahrhundert erschöpft sich nahezu der Dramatiker in der Behandlung des Todes, der mit seinen Begleiterscheinungen den ausschliesslichen Inhalt des Dramas bildet. Die Betrachtung des Todes schliesst demnach in diesem Zeitalter eine beinahe vollkommene Charakterisierung des gesamten Dramas in sich. Aber auch noch für das 18. Jahrhundert gewährt unsere Untersuchung Ausblicke auf die wichtigsten Züge des Dramas. Gerade bei der Behandlung des Todes treten die den einzelnenen Dichtergruppen und Dichterindividualitäten innewohnenden, bezeichnenden Eigentümlichkeiten ganz besonders scharf hervor. Wir dürfen daher vielleicht der Hoffnung Raum geben, nicht nur der Geschichte dramatischer Technik, sondern auch dem Gesamtbild des Dramas im 17. und 18. Jahrhundert in bescheidenem Masse gedient zu haben.

Unsere Aufgabe präzisierte sich dahin, ein anschauliches Bild von der Behandlung des Todes im Drama zu geben. Die Fragen was? und wie? standen im Vordergrund. Es lag mir nicht daran, die Reihe von Arbeiten, die sich spekulativen Konstruktionen

Christian Weise.

Der Tochter-Mord, welchen Jephta unter dem Vorwande eines Opfers begangen hat. Dresden 1690.

Der gestürzte Markgraff von Ancre. Zittau 1679.

Das Trauerspiel von dem neapolitanischen Hauptrebellen Masaniello. Zittauisches Theater 1683.

Die Misculance vom König Wentzel
Von dem Falle des spanischen Favoriten-Grafen Olivarez
Von dem träumenden Bauern am Hofe Philippi
} Neue Proben von der vertrauten Redenskunst. Dresden u. Leipzig 1700.

Haupt- und Staatsaktionen.

K. Weiss, Wiener Haupt- und Staatsaktionen. Wien C. Gerold und Sohn. 1854. Mit einem Anhang: *Johannes von Nepomuk,* Abdruck der Wiener Handschrift und Inhaltsangabe anderer Szenerien.

Carl Heine, Das Schauspiel der deutschen Wanderbühne vor Gottsched. Halle 1889. Mit einem Anhang, enthaltend: Inhaltsangaben bisher unveröffentlichter «Stücke aus dem Kreis des ernsten weltlichen Dramas».

Carl Heine, Der unglückselige Todes-Fall Caroli XII. Ein Drama des XVIII. Jahrhunderts. Halle 1888.

Carl Heine, *«Graf Essex»* aus Ludwig Hoffmanns Repertoir. Vierteljahrsch. f. Literaturgesch. Bd. 1, pag. 322 ff.

Carl Heine, Calderon im Spielverzeichnisse der deutschen Wandertruppen. Zeitsch. f. vergl. Literat. u Renaiss. N. F. Bd. II, pag. 166 ff.

P. von Radics, Der Verirrte Soldat oder *Des Glück's Probierstein.* Ein deutsches Drama des XVIII. Jahrhunderts aus einer Handschrift der k. k. Studienbibliothek in Laibach. Agram 1865.

Johann Christoph Gottsched.

Sterbender Cato, nach der ältesten Ausgabe von 1732 herausgegeben und eingeleitet von Otto Fr. Lachmann. Leipzig Ph. Reclam Bd. 2097.

Die parisische Bluthochzeit König Heinrichs von Navarra, Deutsche Schaubühne, VI. Teil, II. Aufl. Leipzig 1750.

Agis, König zu Sparta, Deutsche Schaubühne, VI. Teil, II. Aufl. Leipzig 1750.

Deutsche Schaubühne, nach den Regeln der alten Griechen und Römer eingeleitet. Leipzig 1740—45 und 1746—50.

L. A. V. Gottschedin: *Panthea.*

Th. J. Quistorp: *Aurel* oder *Denkmal der Zärtlichkeit.*

Benj. Ephr. Krüger: *Mahomed IV.*

Frd. Melch. Grimm: *Banise.*

Fr. Lebegott Pitsch: *Darius.*

J. J. Bodmer.
Karl von Burgund, herausgegeben von B. Seuffert. Heilbronn 1883. (D. L. D. Nr. 9.)

Helferich Peter Sturz, Schriften. Leipzig 1782.
Julie.

Joh. Elias Schlegel, Werke, 1.—5. Teil herausgegeben von Joh. H. Schlegeln. Kopenhagen und Leipzig 1761—70.
Orest und Pylades.
Dido.
Die Trojanerinnen.
Canut.
Hermann.

Friedr. Gottl. Klopstock, Dramen, herausgegeben von R. Boxberger. Berlin, Hempel.
Der Tod Adams.
Salomo.
David.
Hermanns Schlacht.
Hermann und die Fürsten.
Hermanns Tod.

Ch. M. Wieland. Sämtl. Werke. ed. H. Düntzer. Berlin 1879. Hempel.
Lady Johanna Gray oder *Der Triumph der Religion.*
Clementina von Porretta.
Rosemunde (ein Singspiel).

Ch. E. von Kleist, sämtliche Werke. Bern 1765. Zweyter Theil.
Seneka.

Joh. Ferd. v. Cronegk, Schriften. Amsterdam 1765. Erster Band.
Codrus.
Olint und Sophronia (vgl. auch D. N. L. Bd 72.)

J. W. v. Brawe.
Brutus, D. N. L. Bd. 72.
Der Freygeist, Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste. Leipzig 1757.

R. Th. Breithaupt.
Renegat, auf der k. k. privilegierten Schaubühne zu Wien aufgeführt. Kraussens Buchladen, 1764.

Dusch, Theater der Deutschen. Bd. 13, 1773.
Der Bankerot.

G. K. Pfeffel, Theater der Deutschen. Bd. 13, 1773.
Der Einsiedler.

H. W. v. Gerstenberg.
Ugolino, Reclam Bd. 141.

C. H. v. Ayrenhoff, Dramatische Unterhaltungen eines k. k. Officiers. Wien 1772.
Aurelius oder *Wettstreit der Grossmut.*
Hermanns Tod.

Ch. F. Weisse, Trauerspiele. Carlsruhe 1778.
1. Theil: *Eduard der Dritte.*
Richard der Dritte.
Krispus.
Mustapha und Zeangir.
2. Theil: *Die Befreyung von Theben.*
Atreus und Thyest.
Rosemunde.
Romeo und Julie.

G. E. Lessing, gesammelte Werke, herausgegeben von Muncker. Stuttgart 1894.
Philotas.
Miss Sara Sampson.
Emilia Galotti.

Inhaltsverzeichnis.

I. Tod auf der Bühne.

Verwendung des Motivs; Begriff. Hinrichtungsarten: Prügeltod, Sturz vom Felsen, Ertränken, Feuertod, Erdrosslung, Opfer-, Hungertod, Enthauptung. Mutmassliche Darstellung einer Enthauptung auf der Bühne. Ort und Inszenierung. Szenische Verhältnisse im 17. Jahrhundert. Häufig verwendete Begleitszenen. Typ einer Hinrichtungsszene. Hallmann und das Hinrichtungs-Schema. Abweichungen von der Schablone im Einzelnen. Charakterisierung der Opfer: 1. Gryphius, Hallmann und Haugwitz; 2. Lohenstein. Letzte Äusserungen der Totgeweihten: Gebet; Drohungen, Flüche und Hetzreden; Bitte um Gnade; Sentenzen. Bezeichnung des eingetretenen Todes: durch Henker, durch Publikum. Wo Eintritt des Todes unerwähnt bleibt, Dahinsterben bezeichnet oder Gewissheit aus Weitergang der Handlung ersichtlich.

Mord durch die Waffe: Gebrauch des Motivs und seine Begründung. *Vorbedachter Mord.* Situationen. *Totschlag*: bei Gryphius («Papinian»); Reaktion bei Lohenstein. Psychologische Begründung der Tat: Die Tat Bassians (Gryphius: «Papinian») und die Aurels (Quistorp: «Aurel»). In diesen wie in den folgenden Fällen herrscht bis kurz vor der Tat ein ungetrübt-herzliches Verhältnis zwischen Täter und Opfer. — Mängel in den Prämissen der Quistorpschen Szene. Ayrenhoffs «Aurel». Ayrenhoff und Quistorp. Lessing: «Emilia Galotti». Eine Erbitterung über das Handeln des Opfers liegt vor: bei Segest (Ayrenhoff: «Hermanns Tod»), Aegisth (Weisse: «Atreus und Thyest»), Clerdon (Brawe: «Freygeist»). Das Opfer ist der bestgehasste Feind des Täters: Aspasia und Archias (Weisse: «Befreyung von Theben»), Ugolino und Anselmo (Gerstenberg: «Ugolino»). Mittel der Schlesier, den Mord dem Zeitgeschmack anzupassen. Knappe Behandlung der episodischen Morde des 17. und aller des 18. Jahrhunderts und die Darstellungsmittel: Aufschrei des Opfers allein; szenische Anmerkung allein; Mörder spornt durch Zuruf an und Anmerkung. Charakterisierung des eingetretenen Tods bei Mangel einer ausgeführten Sterbeszene: Lautloses Hinsinken des Getroffenen; kurze Ausrufe. — Im 18. Jahrhundert entweder ausgeführte Sterbeszene oder Verlegung des Todes hinter die Szene. — Ort. Weitere Faktoren, die eine Steigerung des Eindrucks hervorrufen: Zeit, Dunkelheit, Unwetter.

Mord durch Gift: Häufigkeit des Motivs; Gründe. Gottsched über den Gifttod. Arten des Giftmords. Tat hinter, Sterben auf der Bühne. Situation: Tobias (Weise: «König Wenzel»); das Verwechslungsmotiv. Weisse: «Rosemunde», «Krispus». Wieland: «Rosemunde».

Botenbericht und Verwandtes. Unterstützende Elemente. Warum in einigen Fällen Todesstreich hinter die Szene verlegt? Wie wird das Herbeiführen des Sterbenden motiviert? Warum bricht er gerade an dem Ort, den die Bühne darstellt, zusammen? Weitere typische Unwahrscheinlichkeiten. Warum lassen uns Lessing («Sara») und Gerstenberg («Ugolino») anfänglich im Unklaren, dass wir einen Sterbenden vor uns haben? Ausgestaltung der Sterbeszene. Illusionsstörende Momente. *Hinweise auf den nahenden Tod*: *direkt* 1. in den Reden der Sterbenden (kurze allgemeine Phrasen; Einzelsymptome; breiter gehaltene Empfindungsschilderung; novellistische Form; Begleitmängel); 2. durch Äusserungen der Umgebung; 3. durch szenische Anmerkung; ihr Umfang und Verhältnis zum Schauspieler. *Indirekte Charakteristik des Dahinsterbens*: 1. der Zustand des Sterbenden wird dem Publikum vor Augen geführt [Darstellung der Ohnmacht, des Schwindens der Sinne (Bewegungsvermögen, Gehör, Bewusstsein der Umgebung)]; 2. Phantasien; 3. Der Eindruck, den des Sterbenden Zustand auf die Umgebung hervorbringt, wird dargestellt. Das Verdecken mancher Vorgänge ist wirkungsteigerndes Element. Kein individuelles Herausarbeiten der einzelnen Todesarten und -ursachen. Keine Steigerung der Symptome. Seelenzustand der Sterbenden. Ihre Sprechweise. Letzte Worte. Verhalten der Umgebung: Hilfsbereitschaft; ihre Stimmung; Gefühlsroheiten. Zweck ihres Auftretens. Feierliches Ende einer Sterbeszene und Mittel hiezu.

II. Tod hinter der Bühne und seine Vergegenwärtigung . . . . S. 186—210.

Wo und wann greift Verlegung des Todes hinter die Szene Platz? *Gründe*; im 17. Jahrhundert: Darstellungsunmöglichkeit und Wunsch, die Todesschrecken auf diese Weise zu steigern; im 18. Jahrhundert nach Gottsched: Bestreben, die Todesschrecken zu mässigen. *Mittel, das Publikum von dem hinter der Bühne vorgefallenen Tod in Kenntnis zu setzen:* 1. *Erzählung*. Ihre Verwendung (Gryphius: «Armenius» und «Catharina v. Georgien»; Weise: «Jephta»; «Joh. v. Nepomuk». Gottsched und sein Kreis; Theorie und Praxis. Mangel jeder Schonung in der «Bluthochzeit». Gottscheds Entschuldigung.). Form der Erzählung. Charakterisierung des Boten. Fénélon über Spitzfindigkeiten im höchsten Affekt. Gottscheds theoretischer Beifall. Ähnliche Erwägungen schon bei Harsdörffer, Gryphius, auch Lohenstein. Einwirkung dieser Theorie auf das Drama. Typische Einleitung des Botenberichts. Rücksichtslosigkeiten des Boten. Trivialitäten. Schlegel charakterisiert im Bericht den Boten. Klopstocks «originelle» Todesberichte. Wieland und die kurze Formel. Gerstenbergs doppelsinnige Redewendungen. 2. *Man sieht die Personen zum Tod (Mord) gehen oder vom Mord kommen.* Dies Mittel dient selten allein zur Mitteilung des Todes. (Klopstock: «Hermanns Tod», Gottsched: «Agis», Wieland: «Johanna Gray», Brawe: «Brutus»). 3. *Todesbefehl allein.* (Lohenstein: «Agrippina», Haupt-

und Staatsaktion). Der Augenblick der hinter der Bühne sich vollziehenden Bluttat wird gerne hervorgehoben (Causin: «Felicitas», Gottsched: «Cato», Schlegel: «Dido», Weisse: «Eduard III.» und «Richard III.). 4. *Die Leiche des hinter der Bühne Verschiedenen wird auf die Scene gebracht.* Ohne andere Elemente, Lohenstein: «Cleopatra». Verwandtschaft zwischen Calderons «Richter von Zalamea» und Weisses «Eduard III.» Weise: «Masaniello». 5. *Verfeinerte Arten*, dem Publikum einen nicht vor seinen Augen dargestellten Todesfall zum Bewusstsein zu bringen. Symbolische Andeutung (Goethe: «Egmont»). Erscheinung im Traum: schon Gryphius: «Leo Armen», Lohenstein: «Ibrahim Bassa». Vision: Schlegel: «Trojanerinnen», Schiller: «Maria Stuart», Tieck: «Abschied».

III. Leiche auf der Bühne . . . . S. 211—234.

Nicht allein, um das Publikum über einen hinter der Szene eingetretenen Todesfall zu informieren. 1. Zur Charakterisierung von Gestalten des Dramas (Gottsched: «Cato», Wieland: «Johanna Gray», Gerstenberg: «Ugolino», Klopstock: «Hermanns Tod», Weisse: «Mustapha»). 2. Als Ausstattungselement, zur Befriedigung der Schaulust (Gryphius: Prolog der «Catharina von Georgien», «Carolus Stuardus»; Hallmann: «Catharina», «Mariamne»; «Stille Vorstellungen» und ihre Inszenierung. Haupt- und Staatsaktion: Hans Wurst und Plapperlieszgen; Karls XII. Paradebett; Ausstattung und Requisitenverzeichnis; «Joh. v. Nepomuk», «Papinian». Weisse: «Eduard III.»). 3. Zur Vermehrung der Greuel [Causin: «Felicitas»; Gryphius: «Cardenio und Celinde». Neben Vorführung noch eingehende Beschreibung der Leiche. Einbalsamierung Antons (Lohenstein: «Cleopatra»). Leichenschändung. Kultus mit abgehauenen Köpfen. Erzählung von Schändungen. Schändungsbefehl].

Tod des Guten und Bösen . . . . S. 235—264.

Fragestellung; Umfang und Material des Kapitels. Charakterisierungs-Einseitigkeit und -Unwahrheit im Drama des 17. Jahrhunderts. Bei den Schlesier meist nur Tod des Guten dargestellt; nach bereits erwähnter Methode; Mangel psychologischer Vertiefung; Schablone. Alles Interesse ist auf die blutigen und grauenhaften Nebenumstände gerichtet. Stimmung, die über diesem Tod des Guten liegt. Haupt- und Staatsaktion. Seit Gottsched Abkehr von der alten Schablone und Bildung einer neuen. Das Verhältnis des guten Sterbenden zum Tod, zu Gott und der Vorsehung, zur Umgebung. Christliche Principienreiterei. Die dem Guten immer aufgezwungene Versöhnlichkeit verführt den Dramatiker zu Missgriffen. (Besonders im Verhältnis des Guten zu seinem Mörder, dem er jeden Vorwurf erspart, den er mit Wohltaten überhäuft: Trost, Lebensrettung, Bekehrung, Lüge aus Edelmut usw.).

Tod des Bösen. Schlesier. Typische Erscheinungen; Verleugnung des ganzen bisherigen Lebens im Augenblick des Todes. Böse hält sein

Einleitung.

Im dritten Buch der «Abderiten»[1] fällt Wieland mit beissendem Spott über die Grauenhaftigkeit der «Niobe» Maler Müllers her.

Rührung und Entzücken hält die schönen Abderitinnen nach Ende der Vorstellung gefangen. Ihre Ergriffenheit hindert sie aber nicht, in überstürzender Geschwätzigkeit sich die Stellen des Trauerspiels zurückzurufen, die ganz besonders ihr Ergötzen, ihre Bewunderung erregten. Die dargestellten Greuel — darin sind alle einig — haben den gewaltigsten Eindruck hinterlassen.

«Es war schrecklich, ich muss gestehen,» sagte die vierte; «aber o die arme Niobe! Wie sie mitten unter ihren übereinander hergewälzten Kindern dasteht, sich die Haare ausrauft, sie über die dampfenden Leichen hinstreut, dann sich selbst auf sie hinwirft, sie wieder beleben möchte, dann in Verzweiflung wieder auffährt, die Augen wie feurige Räder im Kopfe herumrollt, dann mit ihren eigenen Nägeln sich die Brust aufreisst und Hände voll Bluts unter entsetzlichen Verwünschungen gen Himmel wirft! — Nein, so was Rührendes muss nie gesehen worden sein!»

---

[1] Wielands gesammelte Werke, herausgegeben von F. Muncker (Cotta), Bd. 6, S. 127 f.

Wieland glaubt wohl in dieser ironischen Übertreibung der von F. Müller gezeichneten Vorgänge die entsetzen- und greuelvollsten Bilder gegeben zu haben, die sich eine nach Schrecken lüsterne Phantasie überhaupt ausmalen kann.

Ich hoffe, dass es mir nicht als Pietätlosigkeit angerechnet wird, wenn ich aus diesen Wielandschen Greuelbildern die Vermutung schöpfe, dass der Altmeister mit der dramatischen Literatur des 17. Jahrhunderts, besonders den Schauerdramen Lohensteins und Hallmanns nicht intim vertraut war. Denn, hätte er auch bei gemässigten Szenen einer «Cleopatra», «Epicharis» (Lohenstein), «Sophia» oder eines «Theodoricus» (Hallmann) für sein Abderitentheater Anleihen gemacht, die kleine Niobe-Satire würde ganz andere Farben erhalten haben. So grässlich uns die Wielandschen Greuel heute erscheinen mögen, geradezu armselig sind sie bei einer Gegenüberstellung mit den Effekten, die des schlesischen Dramas Hauptanziehungskraft ausmachen.

Starke Wirkungen auf die Sinne hervorzurufen, ist das Bestreben aller Dramatiker des 17. und 18. Jahrhunderts vor Gottsched.

Schon bei Gryphius hatte sich eine Freude an der Darstellung unmenschlicher Greuel geltend gemacht, die mit gutem Recht als krankhaft bezeichnet werden darf. Die psychopathischen Elemente kommen bei Lohenstein und Hallmann zu fast ausschliesslicher Wirkung. Jedes andere Motiv verschwindet hinter ihnen.

Dieser krankhafte Zug beherrscht nicht nur die genannten Dichter. Er beschränkt sich auch nicht auf die Literatur. Die bildende Kunst weist ebensolche Erscheinungen auf. Das ganze Zeitalter, Schaffende wie Publikum, sind von unersättlicher Lust

am Grauenhaften erfüllt. Die grosse Masse belustigte sich von jeher am meisten an groben und rohen Sensationen. Davon sprechen die Gladiatoren- und Tierkämpfe der römischen Arena, das Behagen, mit dem man zum Hinrichtungsplatz eines Verbrechers hinauszog, die noch heute nicht ausgerotteten Stiergefechte. Aber mit Ausnahme von der krankhaften Entartungserscheinung im verfallenden alten Rom hatten die höheren Bildungsschichten sich bisher nicht unter die Herrschaft dieser rohen Masseninstinkte gebeugt.

In den folgenden Erörterungen kann es sich nicht darum handeln, im einzelnen Nachweise zu erbringen für die Wechselwirkungen, die zwischen der bildenden und der Dicht-Kunst innerhalb des Gebiets der Grausamkeiten und ihrer Darstellung bestanden haben; zu erforschen, welcher der beiden Künste die Priorität der einzelnen Motive zuzumessen ist, in welcher Weise die Übernahme und Verarbeitung derselben erfolgte. Es soll nur im allgemeinen dargelegt werden, dass auch auf dem Gebiet der bildenden Künste die für das deutsche Drama des Mittelalters bis zu den Zeiten der Schlesier hin charakteristische Freude an grauenerregenden und aufdringlich-blutigen Effekten massgebender Faktor war. Auf diese Weise wird für das nachfolgende Einzelbild gewissermassen der kulturhistorische Hintergrund geschaffen.

Da die für die Tragödie der Schlesier so bezeichnende Greuellüsternheit, wie gesagt, nicht erst ein Produkt des 17. Jahrhunderts ist, sondern bereits eine jahrhundertelange Entwicklung hinter sich hat und überdies bald nach der Schlesier Tagen ihre Machtstellung einbüsste, greifen wir auch in frühere Zeiten zurück. Die Periode der italienischen Renaissance, die mindestens ein ebenso hohes allgemeines Kulturniveau repräsentiert, als es Deutschland im

17. Jahrhundert erreicht hatte, lässt die absonderliche und rätselhafte Erscheinung, die ein unersättlicher Durst des Publikums und der Künstler nach greueldurchsättigten Schauspielen in einem sonst an Kultur reichen Zeitalter bedeutet, schärfer als andere Kunstperioden hervortreten. Deshalb wird ihr eine grössere Anzahl Beispiele entnommen.

Aus der Bibel wählten sich die Künstler meistens ihre Stoffe; denn sie stellten ihr Können mit wenigen Ausnahmen, mindestens zeitweise, in den Dienst der Kirche. Nicht dem Spiel des Zufalls ist es zuzuschreiben, dass man nie müde wurde, Materien, die von grausamen, körperlichen Leiden handeln, immer und immer wieder von neuem zu gestalten, während ungezählte andere Stoffe, die ebenfalls aus der Bibel stammen und nicht minder wichtig sind, auch nicht einen Interpreten fanden.

Die Stoffwahl allein entscheidet jedoch keineswegs den grausamen Charakter eines Kunstwerks. Die Form, die der Künstler dem Stoff gibt, seine Behandlungsweise ist massgebend. Es würden mir viele Gegner erstehen, wenn ich jede Marterszene, jede Kreuzigung greuelhaft nennen möchte. Und sie hätten das Recht auf ihrer Seite. Sie könnten mit Werken gerade der grössten Künstler beweisen, dass die grauenvollsten Gegenstände durch des Künstlers Hand die ihnen anhaftenden abschreckenden Züge verlieren und einen ungetrübten Genuss bereiten können. Aber in der Regel sehen die grossen Künstler andere Gegenstände für darstellenswert an als der Durchschnitt ihrer Genossen. Zum mindesten suchen sie in andern Elementen ihr Können zu zeigen. Je weniger bedeutend das persönliche Talent eines Künstlers entwickelt ist, um so mehr beugt er sich dem Geschmack der grossen Masse, wählt die Stoffe, deren

Wirkung erprobt ist, und gestaltet sie so aus, wie sie das Publikum zu sehen wünscht.

In der Zeit, von der wir hier sprechen, wurde die Menge nicht satt im Geniessen immer neuer Greuelbilder. Die natürliche Folge davon ist, dass die zeitgenössische Malerei und Skulptur eine kaum übersehbare Zahl greuelvoll verzerrter Szenen darstellt. Wir haben uns an die verschiedentlichen furchtbaren Bilder aus Christi Leidenszeit, die Geisselungen, Dornenkrönungen, Kreuzigungen, Kreuzabnahmen, Grablegungen dermassen gewöhnt, dass die grauenvollen Einzelheiten sehr stark betont sein müssen, um unser Empfinden zu verletzen. Dies trifft zum Beispiel bei Wohlgemuths und Pleydenwurffs Kreuzigungen (München,Pinakothek) zu. Denn dieser Künstler Interesse konzentriert sich ebenso, wie das des Liberale da Verona (« Beweinung », München, Pinakothek), auf die Blutbäche, die den Händen und der Seitenwunde des Heilands entströmen und sich breitverzweigt über den ganzen Körper ergiessen. Auch Van Dyk drängt schreckvolle Einzelheiten auf seinen Christusbildern zu sehr vor. Der Christus seiner « Beweinung » (München, Pinakothek) ist mit geronnenem Blut bedeckt, sein Lendentuch ein blutdurchtränkter Lappen; der venezianische « Crocifisso » (Akademie) mit seinen verglasten Augen, dem offenen Munde, den unnatürlich erweiterten Nasenflügeln, den krampfartig verzerrten Zügen bietet eine furchtbare Totenmaske. Holbeins d. J. « Christus im Grabe » (Basel, Museum) weist die entsetzlichsten Merkmale des verwesenden Körpers auf. Die Beispiele liessen sich hier ins Unendliche vermehren. Aber wir verharren nur noch bei einer merkwürdigen Darstellungsart des ungläubigen Thomas. Auf dem « Leben Christi » aus Giottos Schule (Florenz, Akademie), einem Bilde Cima da

Coneglianos (Venedig, Akademie) und einem Guercinos (Rom, Galerie des Vatikan) gewahren wir den ungläubigen Thomas, wie er nicht nur Christi Wunde berührt, sondern gleich ein paar Finger hineinschiebt.

Eine schier unerschöpfliche Quelle boten neben Christi Leidensgeschichte die in der Bibel erzählten Enthauptungen des Goliath, Holofernes und Johannes Baptista. Vor allen Dingen gefiel man sich darin, den Urheber der Tat mit dem Haupte des Erschlagenen darzustellen. Diese Szene konnte mehr oder weniger blutig ausgeschmückt werden. In der Skulptur wirkt sie am wenigsten abstossend. Donatello («David», Florenz, Bargello) und Verrocchio («David», ebenda) wollen in allererster Linie die knabenhaft frische Gestalt Davids und ihren jugendlichen Reiz darstellen. Auf dem Haupte, das zu Füssen des Knaben ruht und wesentlich zur Verschmelzung der schlanken Gestalt mit dem breiter gehaltenen Sockel dient, liegt keinerlei Nachdruck. Anders auf dem Bilde. Sollen hier nicht alle Greuel des blutigen, verzerrten Totenhauptes zur Wirkung kommen, so muss es in einem grössern Gruppenbilde untergebracht werden, das viel ablenkende Faktoren geltend macht. Diesem Bestreben kommt die Johanneslegende entgegen. Die Szene, in der an die festliche Banketttafel des Herodes das Haupt des Täufers gebracht wird, ist wiederholt festgehalten: Giotto (Florenz, S. Croce), Masolino (Castiglione, Taufkirche), Cavalori (Florenz, Palazzo Pitti), Allegretto Nuzzi (auf der Predella zum Bild «Darstellung Christi im Tempel», Florenz, Akademie), Massys (Antwerpen), ebenso Donatellos Relief (Siena, San Giovanni). Auch wenn auf dem Einzelbilde eine Salome (oder Judith) mit dem Haupte des Johannes (Holofern) schonend ausgeführt ist, stösst uns schon der gedankliche Hinter-

grund des Bildes ab. Unser Widerwille wächst aber dadurch, dass wir in dem abgehauenen Haupte meist eine in Zeichnung und Farbe ekelhafte Totenfratze zu sehen bekommen: Botticelli («Salome», Florenz, Akademie), Carlo Dolci («Salome», Florenz, Uffizien), Christofano Allori («Giuditta», Florenz, Palazzo Pitti.)[1] Ekel bildet unser einziges Gefühl, wenn wir sehen, wie Salome das Haupt mit ihren blutigen Fingern an den schweissig zusammengeklebten Haaren hält: Caravaggio (Bologna, Pinakothek); oder wie Judith das Haupt in einem Tuch, das, wie ihre Hände, blutbeschmiert ist, der wartenden Alten übergibt: Spada Lionello (Bologna, Pinakothek). Onorio Marinari leistet beinahe Unglaubliches. Das Haupt des Riesen auf seinem «David» (Florenz, Uffizien) ist an den Mund- und Nasenpartien völlig zerschunden, so dass es nur einen blutigen Fleischklumpen bildet.

Wem die Möglichkeiten für eine verzerrte Darstellung des David-, Judith- oder Salomestoffs, wie sie in der eben besprochenen Form liegen, nicht genügten, der konnte sich an ein Schema halten, dessen Ursprung weit zurück geht. Der Augenblick, unmittelbar nachdem der Streich geführt wurde, ist festgehalten. Der Rumpf des Enthaupteten kniet noch vornübergebeugt. Dem Beschauer ist die Hiebfläche zugewandt, deren Struktur häufig aufs Peinlichste ausgeführt ist. Aus dem Strunk brechen Ströme Blutes hervor. Das Haupt liegt auf dem Boden oder wird von dem Henker den Anwesenden übergeben: Scuola Fiorentina «la decollazione di San Giovanni Baptista» (Florenz, Dommuseum), Botticelli «Oloferno» (Florenz, Uffizien), Andrea del Sarto «Johannis Enthauptung» (Florenz, Akademie), Hans von Kulmbach «Pauli Ent-

[1] Des Johannes abgeschlagener Kopf allein bildet den Gegenstand unerquicklicher Bilder von Bern. Luini und Correggio (Florenz, Uffizien).

hauptung» (Florenz, Uffizien), sogenannter Tizian «David» (Venedig S. M. della Salute), Allessandro Turchi «Tod Johannes des Täufers» (München, Pinakothek). Aus der Plastik wäre Benv. Cellinis «Perseus» (Florenz, Loggia dei Lanzi) heranzuziehen. Die Enthauptungsszene selbst ist selten auf die Leinwand gebracht worden. Ein Holzschnitt Dürers aus dem Jahre 1510 stellt Johannes Enthauptung schonend dar, die kräftig schön in der Skulptur auf dem silbernen Altar des Dommuseums (Florenz) und der Tür Andrea Pisanos (Florenz, Baptisterium) bereits wiedergegeben war. Nur Gentileschi di Pisa scheut nicht davor zurück, Judiths grauenvolle Tat in den grellsten Farben auszumalen (Florenz, Uffizien). Holofernes windet sich auf seinem blutüberströmten Lager unter dem Messer der Judith, das das erbarmungslose Weib ihm durch die Kehle gestossen hat. Mit der einen Hand drückt sie seinen Kopf auf die Kissen nieder, die andere zerrt an der Waffe. Ihre Begleiterin hält Arme und Beine des Opfers fest, dessen wilde Verzweiflung sich in ohnmächtigen Krämpfen und dem entsetzlichen Gesichtsausdruck spiegelt.

Eine grosse Anzahl von Heiligenbildern erzählt das Martyrium, auf das die Verehrung des Heiligen zurückgeführt wird. Vor allen andern bevorzugt die bildende Kunst das Leiden des S. Sebastian. Wieder und wieder wird dessen Martertod behandelt. Und alle diese Darstellungen, die sich vom 15. bis ins 17. Jahrhundert hinziehen, weichen kaum in unbedeutenden Einzelheiten voneinander ab. Der nur mit einem Lendentuch bekleidete Sebastian ist aufrecht stehend an einen Stamm gefesselt. Pfeile stecken in seinem Körper und in den Gliedmassen; ein wehmütig leidensvoll nach oben gerichteter Blick spricht von seiner Ergebung. Je nachdem den Maler mehr der schön

jugendliche Körper oder die Qualen, die der Heilige auszustehen hat, interessieren, mildert er die grauenvollen Züge, die in der gezeichneten Situation liegen, oder verschärft sie in aufdringlicher Weise. Seinen Grausamkeitshunger kann er dadurch sättigen, dass er die Pfeile auf die edelsten Teile richtet, ihre furchtbare Wirkung möglichst zur Anschauung bringt, die Wunden malt, viel Blut fliessen lässt. [Vergl. Toskanischer Sebastian (München, Pinakothek), Andrea Mantegna (Wien), Antonello da Messina (Dresden), Holbein d. Ä. (München, Pinakothek), Sodoma (Florenz, Uffizien), Mathias Grünwald (Flügel des Isenheimer Altars), Lorenzo Lotto (Berlin), Caravaggio (München, Pinakothek)]. Auch auf Bildern, die Maria von Heiligen umgeben darstellen, findet sich der von Pfeilen durchbohrte Sebastian, z. B. Giov. Bellini «Santa Conversazione» (Venedig, Akademie), Francesco Francia (Bologna, S. Giacomo Maggiore), M. Basaiti (München, Pinakothek), Innozentio da Imola (München, Pinakothek). Auch andere Heilige mahnen auf solchen Marienbildern in ähnlicher Weise an die Art ihres Todes. Dem Heiligen auf dem Bilde des Francesco Bissolo (Venedig, Museo civico) steckt ein Messer im Schädel. Domenichino malt seine Agnese (Bologna, Pinakothek) mit einem Schwert in der Brust.

Die bisher genannten Marterbilder schliessen sich dadurch zu einer Gruppe zusammen, dass sie keine Handlung darstellen. Meist ist die Marter vollzogen. Nur auf einem der Sebastianbilder sind die Peiniger in ihrem ruchlosen Beginnen gemalt. Wenn sonst überhaupt von ihnen Notiz genommen ist, sehen wir sie weit entfernt auf dem Heimweg begriffen.

Bilder, die nicht nur das Leiden der Opfer, sondern auch das brutale, entmenschte Tun der Henker

darstellen, sind natürlich von einer viel entsetzenerregenderen Wirkung begleitet. Erst hier fühlen wir den ganzen Gang der Folter bis zum Tode mit.

Solche Darstellungen sind daher bei weitem in der Mehrzahl.

Da wir hier keinerlei Vollständigkeit anstreben dürfen, sondern nur durch einige charakteristische Beispiele die grausamen Züge der Zeit auch in der Kunst nachzuweisen bestrebt sind, beschränken wir uns auf wenige, aber bezeichnende Fälle. Alle Phasen der grässlichsten Foltern müssen wir erleben. Hier werden erst die Zangen, die den jungfräulichen Leib zerfleischen sollen, angesetzt (Sebastiano del Piombo «Agathe», Florenz, Palazzo Pitti); hier haben schon die Folterwerkzeuge die Lippen der Heiligen zerfetzt (Granacci «storia di S. Apollonia», Florenz, Akademie). Anderorts sehen wir die Henker, wie sie mit wuchtigen Hieben ihrer Schwerter, Prügel, Lanzen, mit Steinwürfen, Fusstritten das an allen Gliedmassen wunden- und blutbedeckte, kaum mehr menschenähnliche Opfer zu Tode bringen. [Lambertini Michele di Martini «morte di Jacopo di Cassero» (Bologna, Pinakothek); Bronzino «Martyrium des H. Laurentius» (Florenz, Uffizien); Vasari «la visione del conte Ugo» (Florenz, Akademie); Cigoli «Marter des h. Stephanus» (Florenz, Akademie).] Wieder andere Künstler begnügen sich nicht mit einem blutig rohen Gesamteindruck; sie schildern in brutaler Ausführlichkeit unaussprechlich scheussliche Details. Nicolas Poussin lässt dem h. Erasmus in ekler Gemächlichkeit die Därme aus dem Leib winden. Einer der Schergen zerrt neugierig beobachtend den Darmstrang, der sich über die ganze Bildfläche hinzieht, aus dem geöffneten Leib des Opfers und erleichtert so das Geschäft des Mannes an der Spule, die, sich weiterdrehend, mehr

und mehr Ringe vom Gekröse des Heiligen aufrollt. Giuseppe Ribera sucht Poussin zu übertrumpfen («Marter des h. Bartolomeo», Venedig, Akademie): ein Henker hat sich mit grosser Hingabe daran gemacht, dem streng gefesselten Alten vom Knie aus nach oben den Schenkelknochen blosszulegen. Mit der einen Hand zieht er die schon losgelösten Haut- und Fleischteile an, damit das Messer leichtere Arbeit hat. Das erbärmliche Aussehen des zerschundenen Schenkels ist mit erschreckender Genauigkeit wiedergegeben. Ein anderer Henker zersägt mit einem zwischen beiden Händen festgespannten Seil am Ellenbogen des Heiligen den Arm, der bald denselben elenden Anblick bieten wird, wie der Oberschenkel. In ähnlicher Weise stellt Claude David plastisch die Marter des h. Bartolomäus dar (Genua, S. Maria da Carignano). Ein heranschwebender Engel zerrt von der halbzerschundenen Brust des Heiligen ein herabhängendes Stück Haut an sich und macht überdies den Beschauer «in naseweiser Art auf das Leiden des Heiligen aufmerksam» (Burckhard). Den Rekord in dieser Kategorie von Greuelbildern schlägt Gerard David mit seiner im Auftrage des Brügger Magistrats gemalten «Hinrichtung des Sisamnes». Der ungerechte Richter liegt nackt und streng gefesselt auf einer Holzbank. Vier Henker sind bemüht, ihrem Opfer an Armen, Beinen und der Brust die Haut abzulösen. Der eine hat eben erst einen tiefen Schnitt gemacht; der andre ist im Begriff einen breiten Hautlappen von der blutenden Brust zu ziehen; in dem weit auseinander klaffenden rechten Arm wühlt der dritte Scherge, während der vierte mit seiner Aufgabe fast zu Ende ist: vom Oberschenkel bis zum Fuss hat er bereits das Bein der Haut entkleidet, so dass die Muskulatur des Knies und Unterschenkels

ganz frei liegt; nun bleibt ihm nur noch übrig, über den Absatz des Fusses die Haut herunterzuschieben, und damit sind seine gefühllos zupackenden Hände gerade beschäftigt. Den Ausdruck der namenlosen Qualen des Gemarterten hat der Maler in dessen Antlitz gelegt, aus dem der nahe Wahnsinn spricht.

Stoffe, die gleich mehrere Blutszenen auf einem Bild zu vereinigen gestatteten, wurden gerne aufgegriffen. Wenn auch nicht alle Bilder vom Kindermord zu Bethlehem, der Marter der zehntausend Christen, von Kämpfen und Schlachten, vom jüngsten Gericht und von der Hölle auf Greuellüsternheit zurückzuführen sind, so spielt dies Moment doch, mehr oder weniger gemässigt, in alle diese Darstellungen hinein, und ist für viele derselben das herrschende Motiv. Für die Kindermordbilder gilt diese letzte Behauptung fast ausnahmslos. Die ekelhaften Gewalttaten der Henkersknechte des Herodes, denen es Genuss bereitet, die Qualen der verzweiflungsvollen Mütter dadurch zu vermehren, dass sie die Kleinen langsam niedermetzeln; die Gegenwehr der Frauen, die in fast tierischer Wut um ihre Kinder ringen, ihre Feinde mit Nägeln und Zähnen angreifen; die zermetzelten kleinen Leichen mit ihren blutigen, zum Teil furchtbaren Wunden; die erst halb Getroffenen, um die sich Henker und Mütter reissen; dies ganze unmenschliche Chaos kann bei einiger Lebenstreue nicht anders als grauenvoll dargestellt werden. Die Ausschmückung, die sich einzelne Maler erlauben, ist scheusslicher, als man sie durch Worte wiederzugeben vermag. [Fra Giovanni Angelico (Florenz, Akademie), Vittore Carpaccio (Venedig, Akademie), Daniele da Volterra (Florenz, Uffizien), Bonifazio Pitati (Venedig, Akademie), Matteo Giovanni da Siena (München, Pinakothek), Lodovico Mazzolini

(Florenz, Uffizien), Rubens (München, Pinakothek), Luca Giordano (München, Pinakothek)].

Ein Stoff, der in noch erhöhterem Masse als der Kindermord Anhäufung von Greueln zur Bedingung seiner Darstellung macht, ist die Marter der zehntausend Christen. Nur zwei aus der grossen Anzahl von Behandlungen dieses Gegenstandes wollen wir herausgreifen. Carpaccio, der grosse poetische Meister der Ursulalegende, hat schon auf dem Bilde, das den Tod der Jungfrauen Ursulas darstellt (Venedig, Akademie), gezeigt, dass er sein feines, ästhethisches Fühlen in Einzelheiten grob verleugnen konnte. Auf seinem Marterbild der «zehntausend Gekreuzigten am Berge Ararat» ist er überhaupt kaum wieder zu erkennen. Alle Phasen des Kreuzigungsaktes, vom ersten Hammerschlag bis zum Ende der Opfer, sind hier an unzähligen Beispielen breit behandelt. Ströme von Blut fliessen von den Bäumen herab, an denen sich die Märtyrer vor Qualen winden. Ausführlich werden die entsetzlichen Wunden geschildert.

Das unendliche Gewirre, das auf diesem, wie dem Dürerschen Marterbild (Wien, Hofmuseum) herrscht, die Häufung und Wiederholung ähnlicher entsetzlicher Szenen mindert wohl die dramatische Wirkung dieser Darstellungen, steigert aber unsere Gefühle des Widerwillens und Ekels. Gewiss lässt sich manches zur Verteidigung des Dürerschen Bildes vorbringen; gewiss ist auch hier das meisterhafte Können nicht abzustreiten. Und doch darf man das Ganze als eine Verirrung Dürers bezeichnen, die er selbst wohl einsah; denn er machte sich nie wieder an einen ähnlichen Stoff. Da werden die Opfer enthauptet, mit dem Holzbeile erschlagen, gekreuzigt, vom Felsen gestürzt, mit Lanzen durchbohrt. Dazwischen liegen geköpfte, zerschmetterte Leichname oder Teile derelben.

Den weitesten Spielraum gewähren einer greuel- und marterlüsternen Einbildungskraft Stoffe, die nicht allein eine Menge grauenvoller Darstellungen ermöglichen, sondern zugleich auch über Qualen, wie sie im Leben oder der Geschichte denkbar sind, hinauszuschreiten und in dem ganzen Gebiet des überhaupt nur Ausdenkbaren, des Traumhaft-Visionären, des Alpdrucks und Fiebers ausschweifende Phantasie-Orgien zu feiern gestatten: letztes Gericht und Hölle. Die Bilder vom jüngsten Tag geben wenigstens noch Gelegenheit, die entsetzensvollen Eindrücke, die das Los der Verdammten erregt, aufzuheben durch die himmlische Wonne und Seligkeit derer, die zu ewiger Freude eingehen. Ja, auf einigen von ihnen herrschen die beglückenden, friedvollen Szenen durchaus vor. Aber wenn auch, wie auf dem Rubensschen «jüngsten Gericht» (München, Pinakothek) die düstern Töne vor den hellen vollkommen zurücktreten, — sobald wir die grauenvolle Episode eines der Verworfenen zu Gesicht bekamen, der, von einem Höllentier gepackt, schon den Pestatem des Rachens, der seinen Kopf umschliesst, die Zähne des Untiers an seinem Halse spürt und seine Verzweiflung in einem furchtbaren Schrei hinausbrüllt, so sehen wir in den frohen Bildern nur Szenen, die durch ihr grelles Kontrastieren das eben geschaute Elend empfindlicher machen. Auf dem «Höllensturz der Verdammten» (Rubens, München, Pinakothek) herrscht nur mehr Grauen. Reissende Höllenhunde machen sich über ihre Opfer her und zerfleischen sie. Abgerissene Gliedmassen, verstümmelte Leichname füllen den Grund.

Fra Angelico hat sich auf dem Mittelbild des «Giudizio finale» (Florenz, Akademie) völlige Mässigung auferlegt. Dafür tobt er sich auf dem linken Seitenstück seiner Höllendarstellung aus. Bei leben-

dem Leibe werden die Opfer gekocht; Schlangen winden sich an ihnen empor, um sie langsam zu zermalmen; den Geizigen wird Gold in den aufgesperrten Schlund gegossen; rasend vor Hungerqualen fressen andere ihre eigenen Glieder an oder werfen sich auf die zu gleicher Pein Verurteilten, um an deren Fleisch sich zu sättigen. Mehrere werden in den Rachen scheusslicher Ungeheuer geworfen; mit dem Kopf nach unten sehen wir einen an einen Pfahl gespiesst; einem andern zieht ein Dämon aus dem weitaufgeschnittenen Leib die Eingeweide.

Besonders die letzten Motive sind auf dem Inferno Fresko des Pisaner Campo Santo vorherrschend. Eine ganze Reihe der Elenden, denen aus dem aufgerissenen Bauch die Eingeweide weit herausquellen; dann Enthauptete; Oberkörper, denen die Beine fehlen, die auf den wunden Stümpfen aufrecht stehen; manche halten das eigene abgeschlagene Haupt in Händen; sonst dieselben Zerfleischungsszenen, dieselben Foltern, die wir bei Fra Angelico kennen lernten. Und da wie dort die Höllengottheit dargestellt, wie sie ihre Opfer packt und verzehrt; bei Angelico schwimmen diese in einem grossen Becken, in dem der Unhold steht. Sein Dämon übertrifft an Scheusslichkeit den des Campo Santo. Drei entsetzliche Köpfe wachsen aus dem ungestalten Rumpf hervor; aus jedem Rachen hängen blutende Gliedmassen, Oberkörper, Stummeln heraus, an denen die furchtbarsten Bisswunden kenntlich gemacht sind.

Ich glaube, es bedarf keiner weitern Proben mehr aus Bildern, die Massenmartern zum Gegenstand haben.

Zu einer gewissen Vervollständigung des Gesamtbildes über Grausamkeiten in der Kunst fehlt uns nur noch eine Kategorie von Greueldarstellungen.

Wir haben sie im Vorübergehen schon gestreift und werden uns nur kurz mehr bei ihr aufhalten. Ich meine die bildliche Beschreibung von Fäulnis oder Verwesung des menschlichen Körpers. Der Campo Santo von Pisa liefert in seinem «Triumph des Todes» abermals ein treffliches Beispiel. In der Gruppe der Armen und Siechen, die unter heftiger Gestikulation mit ihren verstümmelten Gliedmassen den Tod um Erbarmen, um Erlösung anflehen, gewahrt man einige, an deren zerfressenen Wangen und Nasen die furchtbare Seuche zu erkennen ist, die von ihrem Körper Besitz ergriffen hat. Botticelli hat auf einer seiner fünf kleinen heiligen Geschichten (Florenz, Akademie) dies Motiv des bei lebendem Leib verfaulenden Menschen wieder aufgenommen. Bei ihm tritt es noch furchtbarer hervor: Der Heilige ist vom Aussatz befallen, sein rechter Arm ist angefault; sein Körper an mehreren Stellen blutunterlaufen und mit eitrigen Geschwüren bedeckt. — Für die Darstellung von verwesenden Leichen bietet wiederum der «Triumph des Todes» reiche Ausbeute. Wir verweilen bei der glänzenden Jagdgesellschaft, die frohen Mutes in eine Schlucht geritten und plötzlich auf drei offene Särge gestossen ist. Drei Leichen, in verschiedenen Stadien an die Vergänglichkeit des Irdischen gemahnend, starren ihnen entgegen. Der eine Tote, offenbar der zuletzt abgeschiedene, weist noch am meisten menschliche Form auf. Der Auflösungsprozess macht sich an der Gesichtsfarbe und dem stark aufgeblähten Leib bemerkbar. Der zweite besitzt kaum mehr Menschenähnlichkeit. Die Gesichtszüge sind völlig ineinander verschwommen. Mit seinem herabgesunkenen Unterkiefer, dem offenen Munde und den ekeln Fäulnisfarben bietet dieser Kopf einen abscheuerregenden Anblick. Der dritte Sarg enthält ein Skelett, das

nur an wenigen Stellen noch mit Haut- und Fleischteilen bedeckt ist. Aber nicht nur das Aussehen dieser faulenden Körper will der Künstler vergegenwärtigen. Auch auf den unerträglichen Gestank, der von ihnen ausgeht, muss das Publikum hingestossen werden. Einer der Reiter hält sich mit dem Ausdruck des Entsetzens die Nase zu. Lessing hat derartige grobe Hinweise gelegentlich einer Bemerkung über das Pordenonesche «Begräbnis Christi» (Laokoon XXV) streng getadelt: «denn nicht bloss der wirkliche Gestank, auch schon die Idee des Gestanks erwecket Ekel.»

Wir wollen diese Betrachtung der Greuel in der Kunst nicht schliessen, ohne noch einen Blick auf die entsetzlichste Verirrung geworfen zu haben, zu der sich die Hand eines Künstlers je verleiten liess: die Darstellung der Pest in Italien (Florenz, Bargello). Diese geradezu ruchlose Schilderung von Sterben, Tod und Verwesung stellt alles bisher Angeführte in den Schatten: Sterbende, die an ihrem Körper furchtbare Pestspuren aufweisen, die keine Kraft mehr besitzen, sich von verwesenden Leichenhügeln, auf denen sie zusammengebrochen waren, zu erheben; Leichen, deren sämtliche Körperhöhlen aufgebrochen sind, so dass alle innern Organe und Eingeweide den Blicken freiliegen; Skelette, an denen noch blutige Fetzen hängen. Ungeziefer aller Art hat sich über Sterbende und Tote hergemacht. Eine grosse Ratte zerrt aus dem offenen Leib einer der Leichen die Gedärme heraus. Grässlicher als wenn sie gemalt, in Stein oder Bronze gebildet wären, wirken diese Verzerrungen in dem bemalten Wachs, das Farbe und Gefüge der vorgeführten Greuel in entsetzensvollem Naturalismus vortäuschen hilft.

Unsere Abschweifung auf kunsthistorisches Ge-

biet ist nun zu Ende. Trotz des Bestrebens, diese Erörterungen möglichst knapp zu halten, obwohl aus der Unmenge hierher gehöriger Kunstwerke nur eine höchst beschränkte Auswahl getroffen wurde, musste geraume Zeit auf diesen Gegenstand verwendet werden. Denn neben den Werken, die für den Zug der Zeit besonders charakteristisch erschienen, durften auch die nicht ausser acht gelassen werden, die auf den intimen Zusammenhang zwischen der bildenden und der dramatischen Kunst der besprochenen Epoche aufmerksam machten. In den vorliegenden Blättern ist nicht der Platz, eingehender von diesen Zusammenhängen zu reden. Wenn man aber die gegebenen Hinweise auf die bildende Kunst vor Augen behält, wird — auch ohne dass wir, vom eigentlichen Thema abschweifend, noch einmal auf diese Punkte zurückkommen und sie ausführlich darlegen — manche Verwandtschaft, Wechselbeziehung und Analogie klar zutage treten.

Goethe fasste nach dem Besuch der Bologneser Pinakothek seine Eindrücke in das Urteil zusammen: «man ist immer auf der Anatomie, dem Rabensteine, dem Schindanger.»[1] Die Geltung dieser Worte beschränkt sich — wie wir gesehen haben — nicht auf Bologna und die dort beherbergten Barokmaler. Es steckt in ihnen vielmehr eine Charakteristik der bildenden Kunst wie der dramatischen Literatur des ganzen hier behandelten Zeitalters.

Die englischen Komödianten hatten dem Greuelwesen auf der deutschen Bühne zu dem breiten Platz verholfen, den es bis ins 18. Jahrhundert hinein behaupten sollte. Früher war man ja auch nicht davor

[1] Goethe: Italienische Reise. Aufzeichnungen in Bologna 19. Oktober abends.

zurückgeschreckt, grauenhafte Szenen auf das Theater zu bringen.[1] Aber sie hatten bis dahin nur eine nebensächliche Rolle gespielt. Auf der Bühne der englischen Komödianten waren sie dagegen zum Hauptfaktor dramatischer Wirkung geworden.

Die englischen Komödianten, die anfänglich, — das heisst, so lange wir es eben mit «englischen» Komödianten zu tun haben, — in ihrer Sprache spielten,[2] konnten sich von dem gedanklichen Unterbau ihrer Stücke, von dem gesprochenen Wort keine Wirkung erwarten. Es lag daher nahe, das Publikum auf andere Weise zu entschädigen, wenn man es nicht verlieren wollte. Dem Auge musste Ersatz für das geboten werden, was dem Ohr entging.

Entsetzenerregende Vorgänge, Blutvergiessen, Marterszenen, Hinrichtungen waren die Speisen, die man deshalb bot; Speisen, die Gryphius und vor allem seine Schüler Lohenstein und Hallmann, die nur ihres

[1] In den Passionsspielen wurde mit beispielloser Gewissenhaftigkeit jeder Buchstabe der heiligen Schrift dargestellt. Mit naiver Brutalität ging man an die Gestaltung grauenvoller Episoden. Besonders auf naturgetreue Nachbildung des fliessenden Blutes hat man es abgesehen. Zur Steigerung des grässlichen Eindrucks muss David ein steinfarben bemaltes Ei, das mit Blut gefüllt ist, an der Stirne des Riesen zerschmettern, müssen die Holzpuppen, die beim bethlehemitischen Kindermord verwendet werden, ebenfalls mit Blut gefüllt sein, sodass jeder Hieb oder Stich der rohen Henkersknechte grausame Spuren hinterlässt. Selbst, dass Christus am Ölberg Blut schwitzt, muss dem Beschauer mit ekeln Mitteln aufgedrängt werden: In der Nähe des Ölbergs ist jemand mit einer Spritze verborgen, der ihm Gesicht und Hände rot besprengt (vgl. J. Baechtold, Geschichte der deutschen Literatur in der Schweiz. S. 265 f.). Devrient führt noch einen weiteren Fall an. Bei der Enthauptung des Johannes sind Blutbeutel so geschickt angebracht, dass nach des Henkers Hieb aus Rumpf und Haupt Blutbäche hervorbrechen; das Haupt ist zudem so elastisch gebildet, dass es mehreremale auf dem Boden aufspringt und jedesmal Blut verliert. Eine Blutlache neben der anderen ziert die Bühne nach dieser Szene. (Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst. Band I. S. 30.)

[2] Vgl. Creizenach «Die Schauspiele der englischen Komödianten.» S. XXVI.

Vorbilds äusserliche Effekte übernahmen, in raffinierter Zubereitung immer von neuem dem Publikum vorsetzten.

Durch Heinrich Julius von Braunschweig und Jakob Ayrer waren diese aus dem früheren Volksschauspiel übernommenen Motive in ihrer unversagbaren Wirkung erprobt, der Durst der Menge nach immer neuen blutigen Sensationen gesteigert worden. Sie hatten diese dankbaren Mittel dramatischer Wirkung der jüngeren Generation vererbt.

Wie das krankhafte Element — Wirkung auf die Sinne durch Greuel —, das als Charakteristikum des schlesischen Dramas bezeichnet werden darf, auf das Trauerspiel der englischen Komödianten zurückgeht, so auch das Reizmittel, das in weniger unnatürlicher Weise die Sinne erregen sollte.

Man findet häufig die vor Gottsched liegende Periode unsrer dramatischen Entwicklung, vor allem das schlesische Drama, mit den Schlagworten «Grausamkeit und Wollust» abgetan. Während dem ersten Bestandteil dieser Charakteristik als Reizmittel eine beinahe uneingeschränkte Wirkung zukommt, ist der zweite in seinem engeren Sinn durchaus nebensächlich behandelt. Denn bei den Schlesiern fallen die meisten Szenen geschlechtlichen Inhalts, die Schändungsversuche (Lohenstein: «Ibrahim Sultan»), die unnatürlichen Verführungskünste der Mutter am Sohn (Lohenstein: «Agrippina») usw. noch unter den Begriff der Greuel. Unmittelbarer Sinnenkitzel wird nur durch Reden, sehr selten aber durch die dargestellten Vorgänge[1] erzielt. Als gleichwertige Cha-

[1] Einer dieser Ausnahmefälle ist in Lohensteins «Cleopatra» zu finden. Das Urteil des Paris bildet den Gegenstand eines «Reyens». (Ende der 2. Abhandlung.) Um den Jüngling zu berücken, werfen die Göttinnen unter aufmunternden Worten nacheinander die Hüllen von sich, die ihre Schönheit bedeckten.

rakteristika darf man die Begriffe Grausamkeit und Wollust keineswegs nebeneinander stellen. Im Grunde genommen besagen sie nicht, wie das so häufig behauptet wird, verschiedenes. Je nachdem man nach Ursache oder Wirkung frägt, ist bald Wollust, bald Grausamkeit der Ausdruck für dieselbe Erscheinung. Was wir als «Greuellüsternheit» bezeichnen, könnte mit «Wollust durch Grausamkeit» umschrieben werden.

Es waren auch nicht auf das Triebleben abzielende Lockmittel, die, bei den englischen Komödianten schon vorhanden, als wirkungssichere Effekte noch bis ins 18. Jahrhundert hinein reiche Verwendung im Drama fanden.

Die zweite massgebende Kategorie von Sinnen-Wirkungen, die mit den blutrünstigen Schaustellungen in Konkurrenz trat und sie dann ablöste, besass eine viel harmlosere Natur.

Befriedigung der Schaulust war das Ziel; Prunk- und Prachtentfaltung, glänzende Aufzüge, pomphafte Schauspiele aller Art die Mittel. Diese Elemente mögen schon im schlesischen Drama eine gewisse Rolle gespielt haben. Jedenfalls waren sie da aber von der Lust am Grauenhaften überwuchert. Greuel haben auch noch in der Haupt- und Staatsaktion bedeutende Elemente der Wirkung abgegeben. Aber das Hauptinteresse konzentrierte sich hier auf die Schaueffekte. Während dort die grausamen Verzerrungen Zweck waren, das Auge nur eines der Mittel, um sie mitzuteilen, wurden sie hier umgekehrt nur verwendet, wenn man sie zur Befriedigung der Schaulust für geeignet hielt. Wir können auch sagen, die Augenlust ward bei den Schlesiern mit dem Bedürfnis nach Scheusslichkeiten zugleich durch Darstellung des Grässlichen befriedigt. Im Laufe der Zeit aber machte sich eine Gesundung dieses Bedürf-

nisses geltend; Hand in Hand damit ging allerdings auch eine Veräusserlichung. Der Bühnenapparat, der zu Gryphius' Zeiten denkbar primitiv war, gestaltete sich infolge des Verlangens nach sensationellen Schaueffekten zu einer komplizierten Einrichtung aus, mit Flugmaschinen, Vorrichtungen zum Erscheinen und Verschwinden der Götter und Geister, zum Donnern, Blitzen, für Feuerwerk usf.[1]

Aus der Vorherrschaft, die nach dem Gesagten Greuel und dann blendende Schaueffekte bis zu Gottscheds Zeit auf der Bühne inne hatten, erklärt sich die Tatsache, dass die Dramatiker vor Gottsched — wie die altchristlichen Mysterien[2] — nur auf summarische Begebenheitswirkungen, nicht auf individualisierende Menschendarstellung ausgingen. Wir verstehen ferner, dass die Darstellung die Effekte nackt aufdringlich dem Publikum auftischt.

Mit einem Schlage ändert sich das Bild des Theaters, sobald es unter Gottscheds Herrschaft gekommen ist. Ausgeprägtere Kontraste sind in der geschichtlichen Entwicklung von Kulturerscheinungen wohl selten zu finden.

Nicht nur das bisherige Drama, auch das Fundament, auf dem es aufgebaut war, wurde vernichtet. Der literaturgewaltige Philister perhorreszierte alles, was mit dem Sinnenleben in Zusammenhang steht. Er unterdrückte die wahre und einzige Quelle jeder Kunst, weil sie infolge Mangels an einem grossen Dramatiker zu Verzerrungen und Ausschweifungen geführt hatte. Kunst scheint ihm zu nichts anderem nutze, als im Dienst moralisierender Tendenzen aufzugehen. In einseitiger Verblendung will er das ganze

[1] Carl Heine, Wanderbühne S. 56.

[2] Devrient, Gesch. der deutschen Schauspielkunst Bd. I. S. 31.

Kunstgebäude auf dem künstlerisch unfruchtbaren Boden des Gedankens, der Verstandesmässigkeit errichten[1]; will er alle und jede künstlerische Regung durch pedantisch-kurzsichtige Regeln festgelegt wissen; will er jegliche dichterische Freiheit und Selbständigkeit dadurch verkümmern, dass er eine nach kleinbürgerlicher Beschränkung bemessene «Wahrscheinlichkeit» zum einzigen Kriterium poetischen Schaffens aufwirft.[2] Philosophie in dichterischer Einkleidung ist sein Ideal. Aber was ist das für eine Weltweisheit, die von Gottsched ausgeht? Wer wagt die trivialen Alltagsgedanken, naiven Binsenwahrheiten eines Cato und seiner Nachfolger [Seneka (Kleist), Brutus (Brawe), Codrus (Cronegk) neben den vielen andern] als Elemente zu verteidigen, die irgend eine Bereicherung unseres Denkens und Empfindens, oder einen Fortschritt für die Kunst bedeuteten? Wer vermag sie für Faktoren auszugeben, die imstande wären, die Gestalten des Dramas als Individuen vor uns aufleben zu lassen, sie eines der typischen Züge zu entkleiden, in denen sie versinken?

Die Verphilosophierung des Dramas scheiterte. Und je mehr Gottscheds Stern erblich, umso häufiger wurde der sterile Boden verlassen, auf dem Gedankendramen, die lediglich einen abgedroschenen Lehrsatz illustrieren sollten, ärmlich erwuchsen.

Das Gottschedsche Drama bedeutete den Ausschluss aller sinnlichen Elemente, eine Vernachlässigung der elementarsten ästhetischen Bedürfnisse. Ein Publikum, das gewohnt war, auf der Schaubühne für sein farben- und bilderfrohes Auge Befriedigung zu finden, musste einem Theater, dessen Wirksamkeit

---

[1] Kritische Dichtkunst, X. §§ 5 und 15.

[2] Beyträge zur Krit. Historie IV. 15. S. 395.

in Moralreden und Belehrungsversuchen[1] gipfelte, fremd werden. Gottsched hat wohl das gelöste Band zwischen Schauspieler und Dichter wieder zusammengeschlungen, aber die Verbindung der Bühne mit dem Volk zerschnitten. Sein Drama war eine seichte Nachahmung fremder Elemente, die auf deutschem Boden nie fortkommen konnten.

Seine Verdienste um Beschneidung der unschönen Wucherpflanzen, die aus dem Theater sprossen, sollen jedoch keineswegs verkannt oder geschmälert werden.

Gottsched hat, wenigstens in der Hauptsache und für die nächsten Jahrzehnte, über die Stellung zum früheren Drama und seinen Elementen, über die Bahn, die das deutsche Drama zunächst einschlagen sollte, entschieden. Er hat die Schaubühne gereinigt; deshalb ist es für die nachfolgenden Theoretiker unnötig, sich mit dem vorgottsched'schen Theater auseinanderzusetzen. In Einzelheiten sind zwar Fortschritte zu grösserer Freiheit zu bemerken; die Haupt-Theorien bleiben jedoch geraume Zeit noch von Gottsched beeinflusst.

Der Gedanke, dass die Dicht- und besonders die dramatische Kunst ein Institut zur Belehrung und Erziehung der Masse sei, wirkt in den Köpfen der auf Gottsched folgenden Theoretiker noch lange nach. Nicolai[2] fordert ausdrücklich «moralischen Nutzen», der allerdings nicht zum «Hauptzweck» des Trauerspiels zu machen sei. Aber die Tragödie muss «der Sittenlehre förderlich sein». Auch Moses Mendelssohn «treibt die Moralisation für Tragödie und Komödie immer noch sehr weit».[3] Und Lessing selbst hat sich als Theoretiker von Moraltendenzen im Kunstwerk

---

[1] Gottsched: Krit. Dichtkunst X. Hauptabschnitt § 15.

[2] Nicolai, Abhandlung vom Trauerspiel D. N. L. Bd. 72 S. 336 f.

[3] Erich Schmidt, Lessing Bd. I. S. 330.

nicht ganz frei zu machen gewusst.[1] Nur Joh. Elias Schlegel, dessen allzufrüher Tod vielleicht mehr noch vom Standpunkte der ästhetischen Theorie als der Dramenschöpfung aus bedauert werden muss, hatte an Stelle der Zweckmässigkeitstheorie eine solche der Glückseligkeit gesetzt. Schüchtern und nicht scharf formuliert tritt in seinen Schriften zuerst der Gedanke auf, dass Kunst Selbstzweck sei.

Gegenüber der Naturnachäfferei, die Gottsched vertrat, fordert Schlegel Ähnlichkeit, nicht Gleichheit mit dem Vorbild. Ja, er geht noch weiter. Jn einer eigenen Abhandlung weist er nach, «dass die Nachahmung der Sache, der man nachahmt, zuweilen unähnlich werden müsse.» — Von den Konsequenzen, die diese Auffassung für unsern Gegenstand hatte, werden wir im Speziellen noch sprechen. — Hierin schlossen sich ihm die späteren Theoretiker an.

Die Verfolgung weiterer Einzelheiten in der Entwicklung der dramatischen Theorie ist für uns hier ohne Belang. Es bleibt nur noch hervorzuheben, dass die späteren Theoretiker nicht wie Gottsched alle Elemente auf der Bühne verdammten, die auf das Publikum einen gewissen sinnlichen Reiz ausüben konnten.

Wir haben bis jetzt zwei grosse Kreise gezogen, deren einer das Drama vor Gottsched in sich schliesst, während der andere die dramatische Entwicklung der Jahrzehnte 1730—70 umfasst.

Innerhalb dieser beiden Kreise, die in ihrer Charakteristik bereits den Schlüssel zu der grundverschiedenen dramatischen Behandlung des Todes bergen, lassen sich einzelne Gruppen scheiden.

---

[1] Ebenda S. 333 ff. Bd. II. S. 112 ff.

Für diese Gruppen können die Umrisslinien bis in die 50er Jahre des 18. Jahrhunderts scharf gezogen werden. Dann aber macht sich bis zur Sturm- und Drangbewegung das Auftreten von Dichterpersönlichkeiten geltend, die weniger gemeinsame Züge aufweisen, von denen keiner — wie früher Gryphius, dann Gottsched — im Hinblick aufs Drama einen grösseren Kreis von Schülern um sich versammelt hat.

Der Tod nimmt im Drama der einzelnen Gruppen eine verschiedene Stellung ein. Wenn auch, wie in so vielen anderen dramatischen Fragen, für die Behandlung unseres Motivs erst das Jahr 1732 (Erscheinen des «Cato») eine durchgreifende Änderung bringt, so sind doch vor- und nachher bemerkenswerte Differenzierungen zu verzeichnen.

Der erste engzusammengehörende Dichterkreis, von dem wir zu sprechen haben, ist die Gruppe, die sich um Gryphius schliesst. Unter diesen schlesischen Dramatikern sind besonders Lohenstein und Hallmann, weniger Haugwitz charakteristisch.

Im schlesischen Drama kommt die Greuellüsternheit zu uneingeschränkter Auslösung. Der Tod wird als Höhepunkt aller Art von grausamem Blutvergiessen betrachtet und dargestellt. Er ist durchaus Selbstzweck. Nur das gewaltsame Sterben ist dem Zeitgeschmack angepasst. Möglichst blutig werden die Todesszenen ausgeschmückt und selbstredend stets auf die Bühne gebracht. Gedehnte, scheussliche Hinrichtungen sind Lieblingsmotiv. Es handelt sich weniger um Darstellung des Sterbens, als um Enthüllung grauenhafter Bilder. Häufig werden grässliche Martern vorgeführt, in breiter Ausschmückung, und dann der eintretende Tod ganz unerwähnt gelassen. Anderseits ist das widerlichste Spiel mit Leichen beliebt.

Die Fabel gibt allein die notdürftigste Verbindung der einzelnen Schauerszenen. Während der wesentlichste Untergrund der Handlung, der Verwicklung, die Charakteristik der Personen usf. nur durch Erzählung nahe gebracht wird, müssen alle grausamen Vorgänge in verletzender Gemächlichkeit vor unsern Augen vorüberziehen. Die Häufung der Greuel grenzt oft ans Unglaubliche.

Alles, nicht nur Bearbeitung, auch die Auswahl der Stoffe deutet auf die blutrünstigen Leidenschaften der Zeit hin. Selbst wenn die Fabel freudig ist, müssen blutige Episoden, breit ausgestaltet, eingefügt werden (Hallmann: « Antiochus und Stratonica »). Dieser Zug macht sich in weniger furchtbarer Erscheinung noch in der Haupt- und Staatsaktion geltend.[1]

Ein flüchtiger Blick auf die massgebenden Theoretiker der Zeit bringt jeden Vorwurf, den man dem Dramatiker machen wollte, zum Schweigen. Die Erkenntnis, dass «das Grässliche nicht tragisch ist», — die Tieck in Beantwortung und erbetener Kritik des vom Verfasser ihm eingesandten «Herzog Gothland»

[1] Das beglückende Ende des «Überwinder seiner selbst» (Karl Weiss, Haupt- u. Staatsaktionen) muss grauenvoll eingekleidet werden: der König hat seine Leidenschaft zu Ismene überwunden; sie soll sich ihres Glückes an Seite des geliebten Mannes erfreuen. Zur Mitteilung dieses Entschlusses wählt er eine brutale, unmenschliche Form. Kein Zug verrät seinen innern Sieg. Die Frage, ob sie seinem Begehren willfahren oder Vardanes' Tod erleben wolle, bringt Ismene auch nicht einen Augenblick ins Wanken. Da gibt der König einer seiner Kreaturen einen mystischen Befehl, der das Schlimmste erwarten lässt. Die hintere Szene öffnet sich. Ein schwarz ausgeschlagenes Zimmer wird sichtbar; in ihm ein Block, Beil und ein mit rotem Tuch bedeckter Korb. Ismene eilt, vor Entsetzen halbgelähmt, auf den Korb zu; sie erwartet des Geliebten Leiche zu sehen. Aber als sie das Tuch weggerissen hat, glänzen ihr Krone und Szepter entgegen. Der König hat die Hälfte seines Reiches an sie abgetreten. Vereinigung der Liebenden, Rührung, Freude ....

noch Grabbe[1] nahzulegen für nötig hielt —, schlummerte tief. Spezielles, Hierhergehöriges wird von den alten Theoretikern eigentlich gar nicht gesagt. Aber aus ihrer Auffassung vom Charakter der Tragödie ergibt sich genug über die Verwendung von Todesmotiven auf der Bühne, ihre Darstellung und Behandlung.

Der Kreis der tragischen Stoffe wurde von Julius Caesar Scaliger so eng gezogen, dass Scherrs scharfes Wort,[2] es sei wohl Überzeugung Lohensteins gewesen, «die wahre Welt des Tragöden liege zwischen dem Bordell und Schindanger» als Überzeugung zugleich der andern zeitgenössischen Dramatiker und der Theoretiker bezeichnet werden darf: «Res Tragicae grandes, atroces, iussa regum, caedes, desperationes, suspendia, exilia, orbitates, parricidia, incestus, incendia, pugnae, occaecationes, fletus, ululatus, coquestiones, funera, epitaphia, epicedia.»[3]

Die häufig zitierte Definition Opitzens von der Tragödie ist lediglich eine abgeschwächte Übersetzung der Scaligerschen Worte. Die Tragödie handelt «nur von Königlichen willen, Todtschlägen, verzweiffelungen, Kinder- und Vätermorden, brande, blutschanden, kriege und auffruhr, klagen, heulen, seuffzen und dergleichen.»[4]

Bedeutender als diese unoriginelle Definition ist der Hinweis auf Daniel Heinsius, der ein Lehrbuch zum Verfassen von Trauerspielen gegeben hat. Dessen

---

[1] Tieck, Brief an Grabbe vom 6. XII. 1822. Grabbes Werke (Ed. Grisebach) I. X. ff.

[2] J. Scherr, Deutsche Kultur u. Sittengesch. 11. Aufl. 1902, S. 411.

[3] Julii Caesaris Scaligeri «Poetices libri septem» Ed. sec. MDLXXXI IIII idea cap. XCVII S. 366.

[4] M. Opitz «Buch von der deutschen Poeterei» 1624 Abdruck N. d. L. Nr. 1, S. 22.

Erklärung der aristotelischen Katharsis[1] ist zu charakteristisch für die theoretische Auffassung der Zeit, als dass sie hier verschwiegen werden dürfte:

« Talem (sc. habitum) e Tragoediae representatione nasci. nam ut artem quandam perficit quemadmodum oportet, qui illius usum longa sibi actione comparavit: ita objectorum quibus excitari in animo affectus solent, assuetudine quadam mediocritatem eorum induci. »[2]

Durchaus abhängig von Scaliger, den er wiederholt zitiert, ist auch Harsdörffer. Seine Auffassung der Tragödie deckt sich Wort für Wort mit der Scaligers. Im Anschluss an seine Interpretation des Begriffs « Trauerspiel » verdeutscht er eine Stelle aus seines Meisters Poetik, die zunächst nur eine breitere Ausführung des schon Gesagten bildet, dann aber auch einen wichtigen Hinweis bietet auf die Behandlung, die den dramatischen Gegenständen: der grossen Herren « Verzweiflung, Mordtaten, Blutschande, Schlachten, Tod usf.» zuteil wurde. « Das Trauerspiel ist

---

[1] Die Katharsis, die der Zankapfel der Theoretiker noch Jahrhunderte lang blieb, wurde durch Breitinger auf ebenso naive, aber noch köstlichere Weise interpretiert. «Die Nachahmungskunst ist geschickt, auch die Gemüthes-Leidenschaften von allen widrigen Folgen und Zufällen völlig zu reinigen.» D. h. die Ursache, dass «die künstlichen Vorstellungen von erschrecklichen und furchtbaren Dingen in der Nachahmung ergetzlich werden,» liegt in einer frohen Genugtuung, dass der durch das Drama erfolgten Erregung und Leidenschaft «keine solchen Ungelegenheiten folgen als die ernstlichen Bewegungen zu begleiten pflegen.» Das ist so recht die spiessbürgerliche Freude des lustwandelnden Krämers aus dem Osterspaziergang (Goethe: «Faust»):

«Nichts Bess'res weiss ich mir an Sonn- und Feiertagen
Als ein Gespräch von Krieg und Kriegsgeschrei,
Wenn hinten, weit, in der Türkei
Die Völker aufeinanderschlagen.»

(Vgl. J. J. Breitinger, Kritische Dichtkunst, 3. Abschnitt, S. 76, Zürich, bey Conrad Orell und Comp. 1740.)

[2] Daniel Heinsius «de tragoediae constitutione» Ed. auct. 1643 p. 12.

eine ernstliche uñ prächtige Vorstellung einer traurigen Geschichte ..... nicht nur in Wortê | sondern in wirklicher Ausbildung der Unglücksfälle | durch welche bei den Zusehern Erstaunen uñ Mitleiden erreget wird.»[1] Zu dieser in Theorie und Praxis vorherrschenden Ansicht setzt sich Harsdörffer im weitern Verlauf seiner Abhandlung in Widerspruch: «grausame Marter und Pein so die Henkerbuben verüben | werden auf den Schauplätzen nit gesehen | sondern von den Botten oder auch der Geplagtê Angehörigen uñ Freundê erzehlet.»[1] Gründe für diese Erklärung anzugeben, hält Harsdörffer nicht für nötig. Er unterstützt vielmehr durch die nachfolgenden Äusserungen die gegenteilige Ansicht. «Erstaunen uñ Mitleiden» hervorzurufen hat er mit Scaliger als Ziel der Tragödie hingestellt. Nun räumt er den Italienern ein, «gewisslich den Zuschauern eine grosse Verwunderung und nicht geringes Mitleid» zu verursachen, dadurch, dass sie gerade alle furchtbaren Szenen, eben jene «Marter und Pein» auf der Bühne vorführen, so z. B. der Gewohnheit huldigen «die Häubter auf den Tische etwan in Schüsseln aufgetragen vorzuweisen und die vermeintlich enthaubte Personen unter den Tisch zu verstecken» — übrigens ein interessanter Hinweis auf die Inszenierung solcher Szenen, die uns noch begegnen werden! — Die einzige Konsequenz, die auch der Dramatiker, der sich aus diesem Buch Rats erholen wollte, ziehen wird, muss auf eine Nichtbefolgung der Forderung Harsdörffers hinauslaufen, auf Übernahme des Brauches der Italiener. Nicht nur, dass man der Gunst der Masse dadurch sicher ist, man erfüllt ja zugleich den idealen Zweck der

---

[1] Harsdörffer «Poetischer Trichter». Zweyter Theil V. «von den Schauspielen insgemein und absonderlich von den Trauerspielen». Nürnberg. In Verlegung Wolffgang Endters 1640, S. 70 ff.

Tragödie. Harsdörffer fand in seinem Bestreben, Greuel künftig von der Bühne fernzuhalten, weder Kampfgenossen noch Nachfolger.

Eine tiefe Kluft trennt den Gryphiusschen Kreis und seine Theoretiker von dem nachfolgenden Dramatiker, der in der Geschichte des Dramas eine ziemlich isolierte Stellung einnimmt. Christian Weise, ein pedantisch schulmeisterlicher Kopf ohne künstlerische Qualitäten, gibt in seinen Dramen Ablagerungen seines historischen und biblischen Wissens. Seine speziellen theoretischen Anschauungen sind allein aus seinen Dramen zu entnehmen.

Er macht scharf Front gegen den schlesischen Schwulst. Allem, was sein nüchterner Verstand nicht fassen kann, ist er abhold. Mit den Wundern, den Geistererscheinungen, geheimnisvollen Eingriffen höherer Mächte, die in Träumen oder Ahnungen Kommendes künden, wirft er auch ein gut Teil der blutigen Verzerrungen[1] über Bord. Er stellt das menschliche Leiden und den Tod nicht dar, um ihn, wie seine Vorgänger, zum Hauptfaktoren seiner Wirkungen auf das Publikum auszubeuten. Ihn interessiert ein Todesfall nur als Element seiner Fabel, mit deren andern Bestandteilen er ihn keineswegs gleichwertig behandelt. Mit verblüffender Schnelligkeit geht Weise in der Regel über die Mord- und Todesszenen hinweg. Dramatisch durchgeführt ist keine. Samt und sonders sind sie in szenische Bemerkungen hineingedrängt, werden also nur pantomimisch zum Ausdruck gebracht. Auch Leichen vermeidet Weise auf die Bühne zu bringen. Wenn er je einmal bei einem

[1] Wenn wir späterhin in Weiseschen Dramen doch noch einige für unsern Magen unverdauliche Untaten zu kosten bekommen, dürfen wir nicht vergessen, dass diese in keinem Verhältnis zu den Scheusslichkeiten stehen, die das Publikum auf der Bühne zu sehen gewohnt war.

Sterbenden oder Toten verweilt («König Wenzel», «Markgraf v. Ancre»), so tut er das nur, um durch den ernsten Hintergrund die von ihm beliebten, frivolen Roheiten besser hervortreten zu lassen. Wo sonst eine Darstellung der Todesszene nicht in Eile abzuwickeln wäre (z. B. bei Hinrichtungen), greift er zur Verlegung hinter die Bühne, zur Erzählung.

In der kurzen Skizze einer Sterbeszene (Tobias, «Wenzel») finden sich gewisse Anläufe zu einer Psychologie des Sterbenden.

Ein Äquivalent bietet der nüchterne Schuldirektor dem Publikum dafür, dass er es nicht in demselben Masse wie seine Vorgänger mit Blut und Greueln traktiert. Diese Ersatzgabe — wir haben sie schon gestreift — ist unserm Geschmack ebenfalls zuwider: Roheit in sittlicher und ästhetischer Hinsicht, Frivolitäten[1] durchdringen Weises sämtliche Dramen. Von der Volksbühne hat Weise diesen übeln Brauch übernommen, der jede Einheitlichkeit der Stimmung, jede tiefere Wirkung von vornherein zerstört. Mit Shakespearescher Technik hat dieser jämmerliche Behelf, die Gunst des Publikums durch Wirkung auf die roheren Elemente desselben zu gewinnen, auch nicht das mindeste gemein.

Was sich von den Bestandteilen des älteren Volksschauspiels, des literarischen und dann des mehr volkstümlichen Weiseschen Dramas die Gunst des Publikums erworben hatte, ist in den Haupt- und Staatsaktionen wiederzufinden: der ganze Apparat von

---

[1] Besonders verwunderlich ist die oft auftauchende Frivolität in sexueller Beziehung, wenn man bedenkt, dass Weise seine Dramen von Schülern aufführen liess. Unmöglich können doch pädagogische Zwecke oder auch nur wohltätige Einflüsse mit Szenen verbunden werden, in denen die unflätigsten Spässe, die verderbteste Gesinnung zutage treten (z. B. «Masaniello», Gärtnerszene).

Geister- und Engelserscheinungen, von vordeutenden Träumen, Prophezeihungen, Hinrichtungsszenen, Mord- und Bluttaten. Die Frivolitäten, mit denen Weise seine Dramen durchsetzt hatte, und der Brauch, eine derblustige Person in die dramatischen Vorgänge zu verstricken, wurden mit einer wahren Gier übernommen. Die Kreuzung zwischen unflätiger Posse und einer auf hohen Stöckeln einherstolzierenden Tragödie, tritt in den Haupt- und Staatsaktionen noch widerlicher als bei Weise hervor.[1]

Aus all diesen rohen Elementen, deren beifällige Aufnahme häufig genug erprobt war, die Anziehungskraft und Einnahme, das treibende Moment aller Bemühungen der Wandertruppen, versprachen, flickten die Schauspieler — denn diesem Beruf gehören die meisten Dichter der Staatsaktionen an — ihre Machwerke zusammen. Oft wurde zwischen den einzelnen wirkungsvollen Partien nicht einmal der notdürftigste innere Zusammenhang hergestellt. Ähnlich wie im früheren Ritterroman waren alle Abenteuer und Begebenheiten nur dadurch zusammengehalten, dass sie ein und dieselbe Person erlebte.[2]

Die Haupt- und Staatsaktionen basierten völlig auf der Wirkung ihrer Schaueffekte. Nur unter diesem Gesichtspunkt war für sie der Tod interessant: als Ausstattungselement. Über Sterbeszenen geht man ebenso rasch hinweg wie Weise. Der schon eingeleitete Versuch, die Seelenzustände des Sterbenden

---

[1] Während (in dem Spiel «gestürzte Thyranney oder Triumpf der Liebe und Rache» K. Weiss S. 72 ff.) Cleonte den Tyrannen Pellifante durchbohrt, «kann Hanswurst seine Fopperei nach Belieben machen.» Geradezu ekelerregend ist eine verwandte Szene in «Enthauptung des weltberühmten Wohlredners Ciceronis»: Tullia ist ohnmächtig über den toten Geliebten gesunken. Über diese «eigentümliche» Situation des Brautpaares macht Hanswurst garstige Glossen.

[2] Vergl. C. Heine, Wanderbühne S. 25.

zu spiegeln, wird nicht wieder aufgenommen. Man lässt viel Blut fliessen und doch das Drama gern ein gutes Ende nehmen, weil es so der Masse gefällt. Meist liegen Mord und Hinrichtungsszenen hinter der Bühne. Werden sie auf der Szene vorgeführt, so dienen sie nur als kurze Überleitung zum Haupteffekt: der Apotheose.

Man wagt selten einen Schluss mit tödlichem Ausgang der Hauptperson. Wo er nicht vermieden werden kann, wie im «Papinian» und «Essex», da wird er nicht als das notwendige Ende des Helden, wie es seine unbeugsame Festigkeit (Papinian) oder seine tragische Schuld (gleichzeitige Liebe und gleichzeitiger Betrug zweier Frauen im «Essex») nach sich ziehen muss, sondern als Resultat einer Intrige oder eines Missverständnisses hingestellt. Und nicht einmal mit dieser Abschwächung begnügt sich der Bearbeiter. Er fügt noch ein paar tröstliche Szenen hinzu: im «Papinian» eine Totenfeier am Grabmonument, im «Essex» eine prunkvolle Königswahl.

Lebende Bilder, Apotheosen am Grabmonument («Papinian»), am Paradebett («Karl XII.», «Nepomucenus»), Blicke auf den Richtplatz nach vollzogenem Urteilsspruch («Karl XII.»), das sind die Rahmen, innerhalb derer die Haupt- und Staatsaktion den Tod verwendet.

Gottscheds Kampf gegen Sinneswirkungen im Drama lässt ihn allen Frivolitäten, Wundern, Schaueffekten, Greueln abschwören. Feierlich wird Hanswurst von der Bühne verbannt.

Tadelnd zählt unser Leipziger kritischer Heros die Gryphianischen Geistererscheinungen, Allegorien usf. auf.[1] «Zaubereyen .... schicken sich für unsere

[1] Kritische Dichtkunst X. Hauptstück § 28.

aufgeklärte Zeit nicht mehr, weil sie fast niemand mehr glaubt.»[1] In seinem Kampf gegen das «Wunderbare in der Poesie» versteigt er sich zu der heute empörend lächerlichen Äusserung: «Das Mährchen von D. Fausten hat lange genug den Pöbel belustiget: Und man hat ziemlicher massen aufgehört, solche Alfanzereyen gerne anzusehen.»[2]

Aller Wahrscheinlichkeit zuwider ist es, meint Gottsched ferner,[3] «wenn uns Belagerungen der Städte, ganze Schlachten, die Herabsteigungen der Götter und dergleichen Dinge vorgestellet werden.» Wie verträgt sich aber mit diesen Verdammungsurteilen, die Gottsched über alle die Augen reizenden Bühneneffekte ausspricht, der Rat, den er den Dramatikern in den «Beyträgen»[4] gibt: «Wenn der Dichter die Zuschauer recht aufmerksam machen will: So muss er ihnen so viel zeigen, als möglich ist.»[5]

Wir stossen bei Gottsched fast mit jedem Schritt auf oberflächliche, widerspruchsvolle, aber dünkelhaft vorgetragene Ansichten.

Auch in seiner Stellung zum Tode schliesst sich Gottsched an die Franzosen an, die «gemeiniglich

---

[1] Boileau gibt in der «Art poétique» den Rat:
«Jamais au spectateur n'offrez rien d'incroyable.» (3. Gesang, Vers 47.)

[2] Kritische Dichtkunst V. Hauptstück § 18.

[3] Beyträge zur critischen Historiae IV. 15. S. 390 ff. Wenn ich hier und im Folgenden wiederholt von Gottsched als dem Verfasser der in den «Beyträgen» erschienenen Abhandlung über den Tod spreche, so geschieht dies nicht aus Unkenntnis der Sachlage. Dieser Aufsatz ist zwar anonym erschienen, aber die allgemein geteilte Überzeugung geht dahin, dass hinter dem Anonymus Gottsched als Autor steht.

[4] Beyträge IV. S. 393.

[5] Hier schliesst sich Gottsched an Horaz an, dessen ars poetica er übersetzt der kritischen Dichtkunst vorausschickt:
«segnius inritant animos demissa per aurem
quam quae sunt oculis subiecta fidelibus et quae
ipse sibi tradit spectator . .» (V. 181 ff.)

sehr furchtsam sind, die Todesfälle selten auf die Schaubühne bringen und nicht wie die Engländer darinnen eine Zierde des Schauspieles sehen.»

Vollständig die Todesfälle von der Bühne verbannen kann auch Gottsched nicht[1]: «Diejenigen Todesfälle aber schliesse ich alle zuerst aus, welche wieder die innere Wahrscheinlichkeit (ein im Vorhergehenden erläuterter Terminus) sündigen, oder welche zum wenigsten allzu grausam und widernatürlich sind.»[2]

Aber nicht allein die zuletzt genannten Todesfälle will Gottsched von der Bühne verbannt haben. Die Grenzen sind noch enger gezogen. Der Tod einer Person, «der zur Auflösung nichts beyträget»,[3] wird ebenfalls hinter die Szene verwiesen, sowie «alle Todesfälle, welche sich schon in der Erfindung nicht zur Auflösung des Knotens schicken.»[4] Den etwas dunklen Begriff dieser letzten Kategorie erhellt Gottsched durch einige Beispiele. Er meint, «wenn jemand an einer ordentlichen Krankheit stürbe, oder vom Schlage gerührt würde: oder, wenn jemanden ein Stein auf den Kopf fiele und ihn erschlüge, und so ferner,» dürfe sein Tod nicht dargestellt werden. Der Frage nach den Beweisgründen dieser Ansicht entwindet sich der Leipziger Gelehrte mit der recht vagen Erklärung, «weil es hierher eigentlich nicht gehöret und zudem schon für sich als fehlerhaft erkannt wird.» Noch an anderer Stelle derselben Ab-

---

[1] Beyträge IV. 15. S. 397.

[2] Wieder führt Gottsched nur einen Gedanken des Horaz allgemein aus:

«ne pueros coram populo Medea trucidet
aut humana palam coquat exta nefarius Atreus.» V. 185.

[3] Beyträge IV. 15. S. 405.

[4] Ebenda S.406.

handlung[1] spricht er den engherzigen und äusserlichen Gedanken aus, dass nicht das, was der Künstler aus einem Stoff machte, sondern die Materie selbst durchaus die Hauptsache sei: «Gemeine Todesfälle kommen nicht auf die Schaubühne, sondern nur sonderbare.» Abermals einen gewissen Widerspruch mit der engen Begrenzung für die Todesfälle, die Gottsched auf der Bühne zulässt, schliesst die Behauptung in sich: «Sonderbare Todesfälle können die menschlichen Gemüter mehr als etwas rühren, und in Erstaunen setzen.» Warum lässt er dann nicht möglichst viele vor die Augen des Publikums bringen?

Die tatsächliche Ansicht Gottscheds über Zulässigkeit und Verwendung des Todes auf der Bühne, ist demnach, herausgeschält aus den mancherlei widerspruchsvollen Erklärungen, ungefähr folgende: Nur der «sonderbare» Tod einer Hauptperson, der zur «Aufwicklung des Knotens gehöret, sich auch in der Erfindung zur Auflösung des Knotens schicket», nicht «wieder die innere Wahrscheinlichkeit sündiget» und nicht «allzugrausam oder wiedernatürlich» ist, darf vor seinem strengen Richterauge den Weg zur Bühne passieren. Diese geradezu mörderischen Einschränkungen sind mit einer Verweisung des Todes hinter die Szene gleichbedeutend; zum mindesten geben die für Gottsched entscheidenden Momente in ihrem Kautschukcharakter Handhabe, jeden Tod von der Bühne zu verdammen.

Das Bestreben Gottscheds, genau Natur nachzuahmen, müsste zu Todesszenen führen, die an Furchtbarkeit hinter Hallmannschen Greuelszenen trotz ihres verschiedenen Charakters nicht zurückständen. Deshalb meidet er sie oder straft sich selbst Lügen, in-

[1] Beyträge IV. 15. S. 396.

dem er die Natur ver-, aber nicht nachbildet («Cato»). Schlegel bleibt wenigstens konsequent. Es ist «wohlgetan», «Unähnlichkeiten in die Nachahmung zu bringen, wenn man dadurch ein grösseres Vergnügen erhalten kann,»[1] oder wenn «das Vergnügen, das wir suchen, durch die Ähnlichkeit unterbrochen würde». Deshalb wird man bei der Darstellung des Todes auf der Szene «dasjenige, was bey dem schrecklichen Augenblicke noch süsses und sanftes wahrgenommen werden kann .... zu der Vorstellung des Todes gebrauchen können; kurz man wird selber eine Art des Todes schaffen müssen, die sich jedermann wünschen möchte, und keiner erhält. Denn wenn Raserey, Ohnmacht und Tod so schrecklich abgebildet würden, als sie in der Tat sind: so würde sich öfter das Vergnügen, das uns die Nachahmung derselben gewähren sollte, in Entsetzen verkehren.»[2] Aus Rücksicht, dass dem Publikum Widerwillen und Ekel erspart bleibe, diktiert Schlegel diese Fälschung der Natur, die im Kleinen, zur Milderung herbeigezogen, der Szene nur nützen, aber strenge und als wichtigste Richtschnur befolgt, der Dichtung schweren Schaden zufügen kann.

Auf diese Weise den Tod auf der Bühne wenigstens möglich zu machen, schien Schlegel vor allem besser als das naive, bühnentaktische Manöver, das, als notwendige Konsequenz der Gottschedschen Lehren, häufig in den «Schaubühne»-Dramen Verwendung findet. Ausdrücklich verwirft er diese Methode. Er will nicht, «dass man unter Weinen und dem Geschrey der Umstehenden, wenn alle seufzen und ausrufen: Ach! er wird blass! ach! er erstarrt! ach! er stirbt! einen armen Sterbenden, welcher itzt die Augen

[1] Ästhetische u. dramaturgische Schriften. D. L. D. S. 102.
[2] Ebenda S. 103.

zuthun sollte, mit seinen schwachen Füssen bemühen und vom Schauplatz abtreten lassen solle, damit er nicht vor den Augen der Zuschauer sterbe.» [1]

So ausführlich wie von Gottsched finden wir den Tod im Drama nirgends mehr behandelt. Mit Ausnahme von Schlegel nimmt überhaupt keiner der in Betracht kommenden Theoretiker mehr auf diesen Gegenstand und die mit ihm auftauchenden Fragen Bezug.

Gottscheds Theorien wurden keineswegs sämtlich oder gar strenge in ihrer ganzen Ausdehnung von seinen dramatischen Schülern zur Tat gemacht.

Der Tod im Drama des Gottschedschen Kreises wird auf der Bühne als jäh hereinbrechender Schlag gezeichnet, oder hinter die Szene verlegt, und uns auf andere Weise nahgebracht, wenn der Grundton, auf dem sich die Hauptakkorde des betreffenden Werks aufbauen, nicht gerade während einer Todesszene besonders kräftig angeschlagen werden kann.

Dieses Faktum tritt aber gerade bei den um Gottsched gescharten Dramatikern nicht selten ein. Die natürliche Folge ist dann, dass die Sterbeszene im Vordergrund des Interesses steht. Ihre Veranlassung — es handelt sich fast ohne Ausnahme um gewaltsamen Tod — wird meist hinter die Szene verwiesen. Tod und Sterben ist aber dann nicht Selbstzweck, sondern allein Mittel, den «moralischen Lehrsatz, den der Poet seinen Zuschauern auf sinnliche Art einprägen will» [2] recht auffällig heraustreten zu lassen, um die Charakterisierung der Hauptfiguren zu fördern. Nicht in dem Sinne, dass wir es mit ausgeprägten Persönlichkeiten zu tun hätten. —

---

[1] Ebenda S. 103.

[2] Gottsched: Krit. Dichtkunst. 2. Aufl. Leipzig 1737. S. 674.

Über Zeichnung von Typen kommt man nicht hinaus. — Auch nicht im Sinn einer Versenkung in die Seelenzustände, die dem erwarteten Tod vorangehen.

Im allgemeinen treffen die eben gegebenen Richtungspunkte nicht nur für die engere Gottschedsche Schule, wie sie sich etwa aus der «Schaubühne» ergibt, zu. Nur geringe Abweichungen unterscheiden die mehr vereinzelten, selbständig hervortretenden Dichter von dieser Clique.

Als gemeinsames Merkmal dürfte man vielleicht für diese letzterwähnten Dramatiker (Wieland ausgenommen) angeben, dass der Tod wieder mehr seiner selbst wegen in den Mittelpunkt dichterischen Interesses rückt. In einer Art, die wir als Rückfall in die Anschauungsweise der Schlesier bezeichnen könnten, bei Ch. F. Weisse und Gerstenberg. Die Freude am Grausamen, der Wunsch durch Grauen Wirkungen zu erregen, diktiert diesen beiden Dichtern manche Züge ihrer Todesbehandlung. Diese Elemente kommen allerdings nicht mehr wie Ende des 17. Jahrhunderts zu ausschliesslicher Wirkung; auch treten sie in weitaus gemilderter und verfeinerter Gestalt auf.

Daneben aber wird das Todesmotiv in einer Weise zum Gegenstand dichterischer Bearbeitung gemacht, die das Zeichen für eine neu einsetzende Entwicklung im Drama ist und weit über das 18. Jahrhundert hinauszeigt. Die dramatische Behandlung all seiner Begleiterscheinungen, Vertiefung in die Seele der Sterbenden und der Umgebung, taucht als künstlerisches Problem auf. Der psychologische Roman Richardsons machte im deutschen Drama seine Wirkung geltend und veranlasste Lessing in der « Miss Sara Sampson » zum ersten Versuche, in dieser Art das Sterben, den Tod zu behandeln. Klop-

stock hat dann «Adams Tod» ganz allein auf dieses Element gestellt, das noch reicher gestaltet in Friedrich Müllers Skizze «Der erschlagene Abel» wiederkehrt, um im Goetheschen «Prometheus», wenn auch nur flüchtig berührt, doch zu voller Wirkung zu kommen.

Tod auf der Bühne.

Hinrichtung.

Keine Todesart hat so viel Grauen und Schrecken im Gefolge, keine kann in ähnlichem Masse blutig ausgeschmückt werden, wie die Hinrichtung. Es ist daher erklärlich, dass ein Zeitalter, dessen Dichter und Publikum sich an Greuelliebe und Blutrünstigkeit zu übertreffen bemüht sind, dieses Motiv ganz besonders bevorzugte. Man wurde im 17. Jahrhundert nicht müde, die unzähligen und ewig gleichen Hinrichtungsszenen anzuschauen. Der Dichter brauchte sich nicht einmal die Mühe zu machen, auf Variationen des Themas auszugehen.

Gryphius befleissigt sich noch einer gewissen Mässigung. Zwei seiner Trauerspiele sind von Hinrichtungen frei. Aber seine Nachfolger kennen keine Grenzen mehr. Bei Hallmann erreicht die Verwendung des Motivs den Höhepunkt. In seinen fünf Trauerspielen werden nicht weniger als 17 Hinrichtungen auf der Bühne vorgeführt. Dann macht sich ein Erlahmen des Interesses an diesem Schauspiel geltend. Weise (Zittau) verlegt seine Exekutionen hinter die Bühne; nach den Haupt- und Staatsaktionen, die auch hier einen Rückfall in den überwundenen Geschmack bedeuten, spielen Hinrichtungen kaum mehr eine Rolle. Und wenn die dem Stoffe zugrunde liegende Geschichte sie erfordert (Klopstock: «Salomo»,

Wieland: «Johanna Gray», Weisse: «Richard III.»), so findet der Akt regelmässig hinter der Bühne statt.

Unter den Begriff Hinrichtung fallen hier nicht allein die an den bekannten Zeremonien weithin erkennbaren Fälle, sondern jeder gewaltsame Tod, der auf einen Urteilsspruch hin erfolgt und in der Regel nicht von dem, der das Urteil gefällt hat, vollstreckt wird.

Wir handeln zunächst von der Hinrichtung auf der Bühne, beschränken uns also auf Gryphius, Hallmann, Haugwitz und die Haupt- und Staatsaktion.

Bei weitem nicht der Reichtum von Hinrichtungsarten, wie er in Wirklichkeit, besonders in den vielgestaltigen Hexen- und Inquisitionsprozessen[1] sich breit machte, wird von den Dichtern verwertet. Man beschränkt sich auf die Arten, die vor die Augen des Publikums gebracht und möglichst scheusslich verzerrt werden konnten.

Vom Prügeltod macht allein Causin Gebrauch. Der heldenmütige Knabe Januarius («Felicitas», übersetzt von Gryphius) ist zu diesem grausamen Ende verurteilt. Aus der bei Causin befremdenden Einsicht, dass dies zu Tode Peitschen vor den Augen des Publikums doch das Mass des Erträglichen überschreite, verlegt er den Vollstreckungsakt hinter die Bühne. Später war man übrigens hinsichtlich des Prügeltodes nicht mehr so delikat. Bei der auf der Bühne dargestellten Ermordung Agrippinas im gleichnamigen Lohensteinschen Trauerspiel fällt dem Prügel neben andern Mordwerkzeugen seine Aufgabe zu.[2]

---

[1] Vgl. Graf Hoensbroech: «Das Papsttum in seiner sozial-kulturellen Wirksamkeit». 1. Bd., vorzüglich 1. Buch VI, VII; 3. Buch IV.

[2] Sogar in reiferen Jahren des fein besaiteten 19. Jahrh. wagt es Grabbe («Hermannschlacht» Eingang 1. Szene, ed. Grisebach III. Bd. S. 324) einen Germanen auf der Bühne zu Tode peitschen zu lassen.

Für Causin war wohl auch das Streben nach Abwechslung massgebend, um ihm die genannte Todesart und den Sturz Sylvans vom Felsen zu diktieren. Er stand ja vor der Aufgabe, sieben Menschen innerhalb eines Aktes hinzurichten.

Die Haupt- und Staatsaktion, welche das Ende des heiligen Johann von Nepomuk behandelte, war durch die Ueberlieferung gebunden. Die Legende erzählt, dass der Heilige in den Wellen der Moldau den Tod fand.

Technische Schwierigkeiten mochten wohl den Gebrauch des Scheiterhaufens nicht ratsam erscheinen lassen. Wir finden ihn nur in Gryphius' «Katharina von Georgien» und in Hallmanns «Sophia».

Dass es der jungen Fides (Hallmann: «Sophia») durch inbrünstiges Beten gelingt, das Aufflammen des Holzstosses zu verhindern, so dass sie durch einen Speerstich zu Tode gebracht werden muss, darin sehen wir nicht nur einen künstlerischen Einfall des Dichters, sondern eine wohlbedachte Rücksichtnahme auf die technische Darstellungsmöglichkeit.

Der Strang findet zuerst bei Lohenstein Anwendung. Der Charakter dieser Todesart bringt einen gewissen Zwang zur Mässigung mit sich, was jedenfalls die Ursache war, dass die schlesischen Dramatiker sie nicht häufig anwandten. (Neben Lohenstein nur noch Hallmann.) Aber nur Hyrcans Erdrosselung (Hallmann: «Mariamne») wirkt im Vergleich zu den andern Hinrichtungen massvoll. Dem Erwürgungstod der Pagen Mariamnes gehen greuelvolle Marter voraus, die den möglichen mildernden Eindruck verwischen.

Als Opfer werden den Göttern in Lohensteins «Sophonisbe» zwei Römer dargebracht; eine Form der Hinrichtung, die wir zu Gottscheds Zeit noch auf

der Bühne finden (Grimm: «Banise»); allerdings nur bis zu dem Augenblick durchgeführt, in dem das Opfer den Todesstoss erhalten soll. Zur Tötung kommt es nicht, denn Banise wird gerettet. — Das Knabenopfer, das Salomo dem Moloch bringen lässt, wagt Klopstock nur zu erzählen.[1]

Mit dem Experiment, den Hunger zum Hinrichtungsmittel zu machen, steht Hallmann unter seinen Zeitgenossen vereinzelt da. Diese Todesart entsprach nicht dem Geschmack des 17. Jahrhunderts. Sie bot den Augen kein grässliches Schauspiel; es floss kein Blut. Zudem vermochte Hallmann nicht, die unsäglichen Qualen der Sterbenden lebendig und anschaulich zu machen, ihr furchtbares Schicksal niederschmetternd zu gestalten. Kein anderes Mittel weiss er, um ihre Leiden zu vergegenwärtigen, als ihnen wohlgesetzte Ausführungen, in denen ab und zu von ihrem Zustand, von ihren Qualen die Rede ist, in den Mund zu legen, und sie von Zeit zu Zeit einen Schmerzenslaut ausstossen zu lassen. Diese Szene ist mehr denn irgend eine novellistisch gehalten. Wir hören immer den Dichter reden.

Was für atembeklemmende Bilder entrollt dagegen Gerstenberg in seinem «Ugolino». Lähmendes Entsetzen hält uns die fünf Akte hindurch gebannt. Hier ist es nicht ein langhingezogener Entkräftungstod; hier sind die Personen nicht Drahtpuppen, an denen der Dichter seine Erzählung demonstriert. Der leidenschaftliche Kampf zwischen dem unerbittlich näher kommenden Tode und der kräftigen Gesundheit Ugolinos und seiner Söhne wird mit machtvoller Energie geführt. Wir gewahren, wie der Wahnsinn seinem

[1] Grabbe dagegen scheut sich nicht, die riesige, erzene Bildsäule des Götzen mit den rotglühenden, dampfenden Händen («Hannibal») und die Opferung der Kinder auf die Bühne zu bringen.

Bundesgenossen Tod den Sieg erleichtern hilft. In den Wünschen der Bedauernswerten, in ihren Taten, in allen Worten sehen wir den Reflex ihres furchtbaren Leidens, obwohl sie kaum einmal selbst vom Hunger, seinen Qualen oder ihrem Befinden sprechen. Indem Gerstenberg die grässlichen Folgen des Hungers uns vor Augen führt, erzielt er die packende Wirkung, die Hallmanns Zustandsbild versagt sein musste. Die Form, in der Gerstenberg seine Absicht ausführt, ist allerdings durchaus verfehlt und gibt dem Werk Züge von Unwahrscheinlichkeit, die sich bis zur Lächerlichkeit steigern. Vor allem ist es ein Unding, dass sechs- und dreizehnjährige Knaben so gewandt mit der Sprache umzugehen wissen, so reif und weitsehend denken, wie Gaddo und Anselmo; dass sie selbst in Augenblicken leidenschaftlicher Verzweiflung und kindlich-träumenden Selbstvergessens jeglichen naiven Naturlaut vermissen lassen.

Weitaus am meisten ist die Hinrichtung durch das Beil beliebt. Lohenstein übertrifft hierin seine Konkurrenten, die mit Enthauptungen auch nicht sparsam umgehen. In der «Epicharis» lässt er sechs Römer durch das Beil zum Tode befördern. Szenen, die, im Hinblick auf die Haupthandlung ganz nebensächlicher Natur, hinter die Bühne hätten verlegt werden müssen, wenn es Lohenstein um künstlerische Ökonomie seines Werks und nicht einfach um Verblüffung des Publikums durch Blut und Greuel zu tun gewesen wäre. An eine Einheit der Handlung kehrte man sich im 17. Jahrhundert nicht; die unwichtigsten Episoden wurden, wenn sie nur Wirkung versprachen, breit ausgesponnen, so dass die Haupthandlung häufig genug ganz hinter ihnen verschwindet.

Zweifellos sind die meisten Enthauptungen auf der Bühne vorgenommen worden. Mehr als bei den

andern Hinrichtungsarten empfinden wir hier den Mangel szenischer Bemerkungen. Weder in Vorreden, noch in Anmerkungen, noch an sonst irgend einer Stelle wird davon gesprochen, wie die Enthauptungen szenisch dargestellt worden sind.

Das Dunkel, das sich um die meisten Dramen des 16. Jahrhunderts[1] breitet, überzieht auch noch das 17. Jahrhundert. Wir können nicht einmal mit Bestimmtheit sagen, dass die einzelnen Werke, um die es sich hier handelt, aufgeführt worden sind.[2] Jedenfalls müssen wir sie uns auf die Bühne gebracht vorstellen.

Es scheint unmöglich, dass die Enthauptung in ihrem ganzen Vorgang vor den Augen des Publikums stattgefunden habe. Wollen wir auch zugeben, dass die Greuelliebe des Jahrhunderts sich bei den besonders von Hallmann beliebten «stillen Vorstellungen» zum höchsten Gipfel verstiegen habe, dass hier vor den blutbeschmierten Rumpf des Delinquenten ein künstliches Haupt zu krassester Illusionssteigerung gelegt worden sei, — bei Hinrichtungen, deren einzelne Phasen wir verfolgen, die uns nicht nur in Form von lebenden Bildern als vollzogen dargestellt wurden, können derartige Machinationen nicht Platz gegriffen haben.

In seinem «Carolus Stuardus» gibt uns Gryphius einen gewissen Anhalt, wie die Enthauptung vor sich gegangen sein mag. Dass viele der späteren Hinrichtungsszenen die Elemente wiederholen, auf die wir uns im «Carl Stuard» stützen, kann zur Bestätigung unserer Vermutung dienen. Die Jungfrauen,

---

[1] Expeditus Schmidt: «Die Bühnenverhältnisse des deutschen Schuldramas» S. 170.

[2] Nur dass zu Schlegels Zeit Gryphiussche Dramen nicht «öffentlich aufgeführt» wurden, geht aus einer Stelle der «Vergleichung Shakespeares und Gryphs» hervor (D. L. D. 26. S. 77/78).

die von den Fenstern des Schlosses aus der Hinrichtung zuschauen, bezeichnen in ihren Äusserungen all die Handlungen des Königs, der Henker und andern Teilnehmer, die von diesen selbst nicht mit Worten begleitet werden. Würden wir den König und seine Schergen selbst noch vor Augen haben, so wäre das eine wie das andere unnötig. Von dem Augenblick an, in dem der Delinquent an den Block tritt, wird er wohl durch geschickte Gruppierung der Umstehenden unsern Blicken entzogen worden sein. Diese Annahme wird noch dadurch unterstützt, dass stets der Vollzug der Hinrichtung durch einen der Anwesenden besonders zur Kenntnis gebracht wird. Wenn Elisabeth die enthauptete Leiche ihrer Stiefschwester (Haugwitz: «Maria Stuarda») bei ihrem Eintritt erblickt hätte, wenn sie nicht ihr wie uns verborgen auf der Bühne läge, dürfte sie nicht erstaunt nach der Ursache des Volksjubels fragen.

Bei der Menge von Hinrichtungen durch das Schwert konnte nicht immer der ganze Apparat einer grossen Schaffottszene Anwendung finden. Nur Carl Stuards Hinrichtung spielt sich auf dem «schrecklichen Schaugerüst», das im Schlosshof aufgeschlagen wurde, ab. Haugwitz lässt schon Zweifeln Raum. Die Jungfrauen, die die Königin begleiten, sprechen nur von einem Block, als sie die Richtstätte betreten. Sonst wird in der ganzen Szene mit keinem Worte von der Örtlichkeit Erwähnung getan. Diese Mängel, die besonders Regisseur und Leser empfinden, wurden erst in späterer Zeit vermieden, als der Rat Hédelin d'Aubignacs bekannt geworden war. Der französische Kunstrichter empfiehlt den dramatischen Dichtern, den Ort der Handlung und die «Auszierung des Schauplatzes» in der Rede der handelnden Personen zu erklären.[1]

[1] Vgl. Antoniewicz, Vorrede zu J. E. Schlegels «Schriften» D. L. D. XIX.

Der Scheiterhaufen für Catharina v. Georgien ist im Vorhof des königlichen Palastes errichtet. Weitaus die meisten Hinrichtungen finden im Kerker der Verurteilten statt. Sogar Nero (Lohenstein: «Epicharis») macht von einem eigens für diesen Zweck errichteten «Mordplatz der Verurteilten» nur einmal Gebrauch.

Die wütende Tyrannei mancher Despoten findet bisweilen auch darin Ausdruck, dass sie das in höchster Erregung eben gefällte Todesurteil nicht aufschieben, sondern an Ort und Stelle gleich vollziehen lassen. Papinian (Gryphius) fällt in dem Empfangsaal, wohin ihn der Kaiser befohlen hatte, um ihn zum letztenmal zur Verteidigung des Mords an Geta zu bewegen. Die Gärten, die Hadrian (Hallmann: «Sophia») zum Schauplatz seines Liebesglücks ausersehen hatte, werden, als Sophia sich seiner Brunst weigert und die fürchterliche Erregung des Kaisers noch durch den Eingriff höherer Mächte gesteigert wird, zur Hinrichtungsstätte für ihre Kinder.

Im Grunde genommen mag es ziemlich gleichgültig gewesen sein, wohin der Dichter die Hinrichtung verlegte. Bei dem primitiven Bühnenzustande des 17. Jahrhunderts mögen sich der kaiserliche Palast, die Lustgärten, Hofräume und der Kerker der Gefangenen kaum voneinander unterschieden haben. Es liegt keine Veranlassung für die Annahme vor, dass die Bühne zu Gryphius' Zeiten reichhaltiger ausgestattet gewesen wäre, als die deutsche Schulbühne des 16. Jahrhunderts, der jegliches Interieur fehlte.[1] Über ärmliche Andeutungen der Szenerie ist man jedenfalls nicht hinausgekommen. Vom Dichter gegebene Hinweise auf die Ausstattung, wie der Befehl

[1] Exp. Schmidt: «Die Bühnenverhältnisse des deutschen Schuldramas» S. 135 ff.

des Blutrichters (Gryphius: «Catharina v. Georgien»): «eilt, setzt den Holzstoss auf! bringt pech! bringt holtzgebünder» und dann: «eilt! werft sie auf die flammen»; oder Ausrufe, wie sie sich den Jungfrauen beim Betreten der Richtstätte in Carl Stuard entringen «o schrecklich schaugerüst»; oder die Aufforderung des Statthalters, Sophias Tochter (Hallmann) auf «diesen Scheiterhaufen zu werfen», sind nur als Winke für das Publikum, wie sich seine Phantasie betätigen solle, zu verstehen. Davon, dass das Bühneninterieur an und für sich schon die für das Kunstwerk nötige Stimmung erzeugen, den Zuschauer in den Bannkreis der dichterischen Vorstellungen reissen könnte, war keine Rede. Die Szenerie war eher dazu angetan, die Illusion zu zerstören. Diese ärmlichen Bühnenverhältnisse erklären die sonst nicht recht verständliche Tatsache, dass die Dichter des 17. Jahrhunderts von keinem der Mittel Gebrauch machten, wie sie der technische Bühnenapparat zur Erhöhung der Wirkung an die Hand gibt.

Die Schaffotszene des «Carl Stuard» wird den spätern Dichtern zum Vorbild für ihre Hinrichtungsdarstellungen. Gryphius selbst verwendet die hier von ihm gegebenen Elemente wieder, wenn es einen Tod durch Henkershand zu zeichnen gilt.

Auf die Tränendrüsen ihres Publikums wirken die Dichter gerne durch Szenen, in denen sie den Verurteilten von seiner Familie, seinen Freunden oder der treuen Dienerschaft Abschied nehmen lassen. Bei dieser Gelegenheit muss der Delinquent eine männliche Fassung an den Tag legen. Er darf seinen Schmerz nicht durchscheinen lassen, im Gegenteil muss er denen, die ihn in seinen schweren Stunden stützen sollten, oft selbst Trost bringen.

Wenn es ihm der Tyrann nicht verwehrt, so trifft

der Verurteilte Verfügungen über sein Vermögen, bestimmt, was mit seinem Leichnam geschehen solle; auch auf das Heil seiner Seele ist er bedacht.

Wird dem Delinquenten Zeit gegeben zwischen Urteilsverkündigung und Hinrichtung, so füllen die eben genannten Momente lange Szenen. Von seinem Kardinalfehler, einer ermüdenden Rhetorik, lässt sich Gryphius hierbei zu endlosen Reden und stetigen Wiederholungen verleiten. Lohenstein und Hallmann können für den Einzeltodesfall, deren sie in einem Stück so viele zu erledigen haben, nicht viel Zeit aufwenden. Bei ihnen drängen sich alle Lebensäusserungen, die dem Delinquenten noch vergönnt sind, in die Hinrichtungsszene selbst zusammen.

Der Hinrichtungsvorgang spielt sich wenig formell ab. Nur Haugwitz hält es für nötig, das schriftlich niedergelegte Todesurteil vor dem Todesgang noch einmal vorlesen zu lassen («Maria Stuarda»). Sonst geschieht des Urteils nur Erwähnung, wenn der Gefangene den Spruch, der über ihn gefällt wurde, noch nicht kennt, und der Henker sein trauriges Geschäft damit einleitet, dass er ihn verkündet. Meist wird dem Todeskandidaten, während die Schergen ihre Vorbereitungen treffen, zu einem längern Erguss Zeit gelassen. Unter Gespräch mit seinen Freunden, Unschuldsbeteuerungen wird das Opfer entkleidet, das den Henkern des öftern hierbei behilflich ist. Niemals bedarf man der Gewalt. Gutwillig schreitet der Delinquent auf den Block zu. Bevor er sich, den Streich zu empfangen, vorbeugt, kniet er zu einem letzten Gebet nieder, und kaum ist seine letzte Bitte verklungen, so ist auch schon sein Haupt gefallen.

Wenn einzelne Fälle mit dem eben gezeichneten Vorgang nicht übereinstimmen, so werden wir im weiteren Verlauf der Untersuchung noch darauf hinweisen.

In der geschilderten Weise vollzieht sich die Hinrichtung Stuards, Papinians (Gryphius), der Kinder der Felicitas (Causin) und alle Enthauptungen bei Hallmann. Dieses gottbegnadeten Dichters unentschuldbare Bequemlichkeit verdient noch ein besonderes Wort. Er begnügt sich, die einmal nach Gryphiusschem Muster gestaltete Hinrichtungsszene ohne die geringste Modifizierung, so oft er sie braucht, wiederzubringen. Ja, er wagt sogar, innerhalb desselben Auftritts dreimal seine Schablone zu verwenden. Die drei Kinder der Sophia werden nacheinander hingerichtet. Jedem von ihnen werden ein paar Worte des Abschieds vergönnt; jedes von ihnen kniet vor dem Richtblock, beziehungsweise dem Holzstoss zu einem kurzen Gebet nieder und endet mit dessen letztem Wort das Leben.

Bei der Hinrichtung des Bischofs und Morus («Catharina») nimmt sich Hallmann nicht einmal die Mühe, die Szene noch auszuführen, nachdem er die Todeskandidaten von Freunden und Gattin hat Abschied nehmen lassen. Er lässt es bei den Bemerkungen bewenden: «Nachdem sich der Bischof entkleidet, gehet er zu seinem Richtblock, kniet darnieder und betet.» Und gleich darauf: «Nachdem sich Morus entkleidet, geht er ebenfalls zu seinem Richtblock, kniet darnieder und betet.»

Für die weitern Fälle, in denen Hallmann seine Schablone wiederholt: Josephus («Mariamne»), Symmachus und Boëtius («Theodoricus») darf ich mir wohl das Zitat sparen.

Eine gewisse Abwechslung bringt Hallmann in die Hinrichtungsszene der «Mariamne» dadurch, dass er der Musik eine Rolle zuteilt. Nachdem Mariamnen ein Hauptmann das Todesurteil und seine sofortige Vollstreckung verkündet, zwei Priester ihr die Freuden

des Paradieses verheissen haben, singt sie «knieende ein Sterbe-Liedgen», das sich mit den anderorts gebrauchten Gebeten deckt.

Im allgemeinen ist der Vorgang bei den andern Hinrichtungsarten derselbe. Katharinas Feuertod wird sehr rasch und vermutlich den Augen des Zuschauers verborgen, vor sich gegangen sein.

Die Erdrosslungsszenen sind ausserordentlich kurz gehalten. Lautlos vollzieht sich die Erwürgung der Pagen Mariamnes (Hallmann), die durch vorhergehende, furchtbare Foltern entkräftet sind. Gleich auf den Befehl: « werft ihnen Schlingen an », bezeichnet der Blutrichter ihre letzten Atemzüge:

«Sie röcheln! sie vergehn! die Ohnmacht nimmt sie fort.»

Der eigentliche Hinrichtungsakt ist auch bei Hyrcans Erwürgung nicht breiter gehalten (Hallmann: « Mariamne »). Man lässt dem Alten nur Zeit, in einem Gebet sich Gott zu empfehlen, während « im Verborgenen in ein dazu gespieltes Pfeiff-Werk von zwei Diskantisten folgende Worte zierlich gesungen werden: Heilig! Heilig! Heilig! Ist der Herr Zebaoth. Alle Lande sind seiner Ehren voll.» Dieser musikalische Erguss soll wohl vergegenwärtigen, dass der Alte in Frieden mit dem Himmel davonzieht und bereits von Engeln erwartet wird, die ihn in die Ewigkeit geleiten sollen.

Ibrahim (Lohenstein: «Ibrahim Sultan»), wie später Kiosem (Krüger: « Mahomed ») sehen, während sie sich im Kerker der Verzweiflung und Selbstvorwürfen über ihre Taten überlassen hatten, plötzlich die vermummten Schergen nahen. In einem Gefühl der Erleichterung, bald von dem quälenden Gewissen befreit zu sein, bieten sie dem Strang ihren Hals dar und während die Henker ihr Werk vollziehen, fällt der Vorhang.

Die beiden Hinrichtungen, die wir zu Gottscheds Zeit noch auf der Bühne sehen, unterscheiden sich von den früheren nicht nur dadurch, dass sie unblutig und unter Vermeidung von Greueln vor sich gehen. Wir sehen sie auch nicht auf der Bühne zu Ende geführt. In der « Banise » (Grimm) kommt es überhaupt nicht zum Vollzug der Hinrichtung und in « Mahomed » (Krüger) fällt noch zuvor der Vorhang.

Für Nepomuks Ertränkung (die « Marter des heil. Johannes von Nepomuk ») ist die Schablone des Enthauptungstodes, so weit es anging, beibehalten. Auf dem Weg zur Brücke wird uns Johannes, von seinen Schergen begleitet, vorgeführt, damit er in längerer, schöngereimter Rede die Fassung, mit der er zum Tod geht, auseinandersetzen, der Erde «Gute Nacht» sagen und Prag Errettung von den wütenden Tyrannen, diesen selbst aber ein schlimmes Ende verheissen kann. Als er geendet hat, treibt ihn der Hauptmann zur Eile: «Mache forth, damit wir auf die Brucke kommen. »

Joannes: « Umb auf selber mich mit der glückseeligen Ewigkeit zu vergesellschafften. »

Der Hauptmann bleibt auf der Bühne zurück; Johannes erscheint mit den Soldaten «auf der Brucken». Dort kniet er, wie seine älteren Leidensgenossen, nieder und befiehlt seine Seele dem Herrn. Wie früher üben auch hier die Schergen die Rücksicht, so lange mit Ausübung ihres Amtes zu warten, bis ihr Opfer zu Ende gebetet hat.

Bei des Heiligen Tod wurde die Würde gewahrt. Anders bei der Enthauptung Quidos («Joh. v. Nepomuk»), wo die der Haupt- und Staatsaktion eigene Vermischung des roh-possenhaften und des steif-tragischen Elements Platz greift. Diese Szene fällt ganz aus dem Rahmen der bisher behandelten. Quido,

angeklagt, «die Königin umbarmet und den königlichen Purpur mit dem Lasterkotte besudlet zu haben», erfreut sich eines Urteils und einer Hinrichtung kurzer Hand. Doktor Babra wird von Wenzeslaus gebeten, den Spruch zu fällen. Er entledigt sich seines Auftrags auf «lustige Art». Ein Befehl des Königs: «Gevatter, schmeisset dem schelmen den Kopf herunter» und der Scharfrichter macht sich an sein Werk: «Damit will ich bald fertig werden, herr gevatter.»

Man sieht, dass das Publikum der ewig gleichen Hinrichtungen müde war. Seine Roheit forderte ein neues Element. Scherze, wie sie vielleicht früher im Zuschauerraum laut geworden waren, wollte man nun von der Bühne herunter vernehmen. Und doch musste die Illusion, dass es sich um ein grauenerregendes Schauspiel handle, gewahrt bleiben. Der Delinquent musste den feierlich ernsten Ton dessen, der vom Leben Abschied nimmt, beibehalten. Ein schwülstig überladenes Gebet ist seine letzte Äusserung.

Lohensteins Hinrichtungen sind in ihrem Verlauf von den bisher genannten verschieden. Wir brauchen aber hier nicht im einzelnen darauf einzugehen, weil sich seine Darstellung des Akts aus der Zeichnung seiner Charaktere ergibt. Und von der Charakteristik der Opfer wollen wir nun besonders handeln. Selbstredend finden sich nicht alle Charakterzüge, die wir zusammentragen, um den Typus des schlesischen Märtyrers zu zeichnen, auf jeder der in Betracht kommenden Figuren vor. Wenn der Dichter sich aber überhaupt einer Charakteristik seines Helden unterzieht, so benutzt er eines oder mehrere der nachgenannten Merkmale.

Vor allen Dingen sind die Märtyrer in den Dramen der Gryphius, Hallmann und Haugwitz ohne Schuld und Fehl. — Carl Stuard ist die einzige Aus-

nahme; aber auch seine Fehler sind möglichst gemildert. — Was sie dem Verderben in die Arme treibt, sind Eigenschaften, die man gemeiniglich als Vorzüge ansieht. Herzensgüte, die an Schwäche grenzt (Gryphius: « Leo Armenius »), ist noch die verdammenswerteste unter ihnen. Denn Liebreiz und Anmut wird man den Frauen ebensowenig wie Glaubenstreue, oder den Männern energischen Kampf für ihre Überzeugungen zum Vorwurf machen.

Wir haben es bis Gottsched mit ausgeprägten Typen von Märtyrern des Glaubens, der Herrschsucht, der Liebe und der Tyrannenfurcht zu tun. Gryphius, Hallmann und Haugwitz betonen den Leidenscharakter, den hingebenden Gottesglauben, die Opferfreudigkeit und Unschuld ihrer Opfer. Sie bilden sich ein Märtyrerideal, das fleisch- und blutlos, ohne jeglichen individuellen Zug zum stets benutzten Schema wird. Verkörperte Prinzipien sind diese Gestalten. Übernatürliche seelische und körperliche Kräfte zeichnen sie aus. Weder furchtbare Drohungen, noch lockende Versprechungen sind imstande, sie einen Schritt breit von ihrer Überzeugung abzubringen. Die unsagbarsten Foltern erdulden sie, ohne mit der Wimper zu zucken. Triumphierend sehen sie dem Tod entgegen.

Zu ihrer Charakteristik wird die Umgebung beigezogen. Die Freunde müssen verzweifelt und niedergedrückt erscheinen, damit der Held Gelegenheit hat, seine Charaktergrösse durch den Trost zu entfalten, den er, der eigentlich Trostbedürftige, spendet. Um des Todgeweihten Edelsinn, seine Unschuld besser hervortreten zu lassen, müssen die Tyrannen oder ihre Kreaturen die teuflischste Bosheit und die gemeinste Brutalität an den Tag legen. Sie müssen des Opfers Qualen verschärfen, damit dessen Kraft

und Mut leuchtender hervortritt. Des Märtyrers eigenes Handeln trägt nicht zuletzt zu seiner Charakterisierung bei. Er legt selbst Hand an, die Hinrichtungsvorbereitungen zu beschleunigen; entkleidet sich, bindet sich die Haare auf, die den Henker bei seiner Amtswaltung hindern könnten. Er scheidet ohne Groll, verzeiht seinen Mördern und ist im letzten Augenblick noch darauf bedacht, den Freunden Freude zu bereiten, indem er ihnen teure Andenken an sich schenkt oder seine Leibeigenen freilässt. Segenswünsche für Freund wie Feind vollenden das Bild himmlischer Güte. Um nicht in seinem letzten Zwiegespräch mit Gott gestört zu werden, bittet der Todgeweihte den Henker, erst dann seines Amts zu walten, wenn er ihm ein Zeichen gegeben habe.

Carl Stuard (Gryphius):
«Wenn ich die händ ausbreit, verrichte deinen streich.»

Maria (Haugwitz):
« Du, wann nach dem Gebeth wir uns recht ausgestreckt
Verrichte deinen Streich » — —

Ibrahim Bassa (Lohenstein):
« Schlingt uns den Strick nur an, wenn wir den Kopf gesteckt
« Zur Erden, dann zieht zu — — — »

Eine solche naive Schwarz-Weiss-Zeichnung meidet Lohenstein, so gut er es kann; frei bleibt er von diesem Fehler auch nicht. Vor allen Dingen ist er Mensch und glaubt von sich und seinen Geschöpfen nichts Menschliches fern. Die Religion spielt bei ihm nicht die dominierende Rolle wie bei seinen Zeitgenossen. Er verwendet sie mehr zur Dekoration. Was nützt seinen Helden ein Gebet, wenn sie gleichwohl dem Leben entsagen müssen! Denen, die ihr Leben vernichten, Gutes zu wünschen, dünkt ihm lächerlich. So gehen denn seine Gestalten unter männlichem,

resigniertem Gleichmut [Seneca («Ibrahim Sultan»)], stolzem Schweigen [Asper, Flavius, Scevin («Epicharis»)], oder kräftigen Flüchen und Drohungen [Quinctian, Epicharis («Epicharis»)] in den Tod. Auch feige Geschöpfe, die um ihr Leben betteln [Rufus, Piso («Epicharis»), Achmet («Sultan Ibrahim»)], und wenn sie sehen, dass der Tod unausweichlich ist, wenigstens noch für ihre Familie um Gnade winseln, bringt Lohenstein auf die Bühne. Schuld haftet an jedem; mag sie auch nur in der Teilnahme an einer Verschwörung bestehen, die ein Ende mit greuelhafter Tyrannei machen will, aber immerhin gegen das rechtmässige Haupt gerichtet ist (Epicharis und ihre Genossen).

Dass sich die Hinrichtungsszenen kaum von einander unterscheiden, dass der Dichter meist die althergebrachte Schablone benutzt, selten individuelle Züge zufügt, wird am besten ersichtlich, wenn wir betrachten, welcher Art die Reden der Todgeweihten sind, und wie der eingetretene Tod jeweilen bezeichnet wird. Wir haben schon gesehen, dass die Opfer meist mit einem Gebet ihr Leben beschliessen. Bei der grössten Anzahl der Fälle gipfelt dies Gebet in einer Bitte um Aufnahme in das «himmlische Reich». Wir finden hier meist sogar dieselben Ausdrücke wiederholt. Anderseits offenbaren sich gerade in diesen Stossgebeten besonders charakteristisch die Eigentümlichkeiten der Zeit.

Hallmann bewährt auch hier sein Phlegma. Hyrcan («Mariamne») endet mit fast den gleichen Worten wie die Kinder der Sophia: «Nimm Schöpffer mich zu Dir.»
Fides («Sophia»): «Erlöser nim mich auf!»
Charitas: «Und wenn Charitas sinckt nieder, so führ Sie zur Engel Schaar!»

Der Bischof (Hallmann: « Catharina ») beweist seine Vertrautheit mit dem Grafen Zinzendorf, der den Kultus des Bluts und der Wunden Christi, besonders « des Seitenhöhlchens » ins Masslose getrieben hatte.[1] Er fleht zu Gott:

« Steh mir itzt gnädig bey und führe meine Seele
Ins rechte Engelland,[2] in deiner Wunden Höle.»

Morus (Hallmann: « Catharina ») bleibt bei den Bildern aus dem alten Testament:

«Nimm meine Geister auf in deine Gnaden Schoos.
So schadet mir gantz nichts der Mord-Tyrannen Stoss.»

Die am Hungertod Sterbenden (Hallmann: «Theodoricus») fühlen genau den Augenblick, der ihrem letzten Atemzug vorausgeht.

Johannes I: «Wolan, ich bin erhört, der Angst-Schweiss wird vermehrt!
Herr! ich befehle meinen Geist in deine treue Hände.»

Bei ihnen findet sich schon die späterhin in Gebrauch kommende schlechte Gewohnheit, novellistisch den Zustand des Sterbenden und zwar durch seinen eigenen Mund schildern zu lassen. Agapetus II. bringt einen detaillierten Bericht seiner letzten Empfindungen:

« Es vergehet mir auch nunmehr
Mein Gehör
Der Augen Liecht
Verlässet seine Pflicht.
Ein schwartzer Flor bedeck't die Fenster meiner Sinnen
Und Clotho will den Draht nicht länger spinnen.»

Aber auch hier darf die Bitte nicht fehlen:

« Ach JESU nimm mich auf in dein besterntes Reich. »

[1] Scherer, Gesch. d. deutsch. Literatur, S. 346.
[2] Diese Wortspielerei wird späterhin gerne wieder benutzt.

Ebensowenig, wie beim Tod des Theodorus und Agapetus I., die in Choro ausrufen:

« O Gott, wir geben dir die anvertraute Seele
Begnade sie JESU! »

Aber da diese Worte den Vers nicht schliessen, sinnt Hallmann auf eine neue Nuance. Er fügt ein « Wir scheiden nun ab » bei, ein Ausdruck, der als Vorläufer für das späterhin als letzten Ausruf so beliebt gewordene: « ich sterbe » aufgefasst werden kann, das durch Mylius' Postulat von den meisten Dramatikern der Gottsched'schen Zeit gebraucht wurde. Aber auch damit begnügt sich Hallmann nicht. Die Qualen dieses furchtbaren Tods sollen in letzten Schmerzensschreien noch einmal recht lebendig vergegenwärtigt werden; die Ausführung dieser Absicht ist den vorhergehenden Schmerzensrufen, wie « ach abgemergelte Hertzen! » « ach unerträgliche Schmerzen! » kongenial: «Jammer! Ach! Jammer! Ach! Jammer! Ach! Weh! »

Auch Symmachus und Boëtius (« Theodoricus ») beschliessen ihr Leben mit der bewussten Bitte. Letzterer nicht, ohne zugleich ein ganz dunkles Bild zu geben.

Symmachus: « So nim o JESU mich in dein saffirnes Reich. »

Boëtius: « Und wenn mich nun der blanke stahl
Ins Leichentuch verhüllet
So zeige mir den Sternen Saal! »

Haugwitz (« Maria Stuarda ») zollt ebenfalls dieser Schablone Tribut:

« Du wolst nun meinen Geist
.... In deine Wohnung nehmen.
Den Geist, den ich biss an mein Ende
Befehl in deine Hände. »

Dass die Haupt- und Staatsaktion sämtliche Trivialitäten aus der früheren Zeit übernimmt, wird nicht wundernehmen. Denn Trivialitäten sind bei der Masse beliebt, und auf Wirkung bei der Masse hat es die Haupt- und Staatsaktion abgesehen.

Quido: « die Seele nimm o Gott, weil sie von dir gekommen, dir leb und sterbe ich, es sey dein will und ziel. »

Joannes: « nembt mich in Euren schoos, ich sterbe — Jesu — dir. »

Gryphius findet für Papinians Worte einen kleinen persönlichen Zug. Dieser edle Alte ist auch angesichts des Todes mit denen beschäftigt, denen sein ganzes Leben diente. Seine letzte Bitte gilt Rom:

« Und (wo ich was bitten kan)
Schau diess reich heilwertig an. »

Beliebt ist es auch, das letzte Gebet durch einen Abschiedsruf an die Erde zu beschliessen. An Stelle des « lebe wohl » tritt häufig der in gleichem Sinn gebrauchte Ausdruck « gute Nacht ».[1]

Carl Stuard (Gryphius): « Hier lieg ich. Erden! gute Nacht!

Joseph (« Mariamne »): « Nun Erden gute Nacht.»

Mariamne selbst: « Wir küssen Block und Beil, gehab dich Erden wohl. »

Spes (« Sophia »): « Und hiermit gute Nacht. »

Johannes I. (« Theodoricus »): « Ihr liebsten gute Nacht! »

---

[1] In jeder Abschiedsrede ist diese Formel mindestens einmal zu finden. Um nicht in zu hohem Masse zu ermüden, muss ich hier auf Beispiele verzichten. Ausdrücke wie « zu guter Nacht segnen » (Lohenstein: « Ibrahim Bassa »), « zu guter Nacht beklagen » (Gryphius: « Cathar. v. Georgien ») stehen neben dem einfachen « gute Nacht », das der zärtliche Gatte Boëtius (Hallmann: « Mariamne ») in einer ganz geschmackvollen Wendung bringt: « Nun gute Nacht mein zuckersüsser Schatz. »

Im Gebet von der Erde zu scheiden entsprach, wie wir gesehen haben, nicht den Charakteren, wie sie Lohenstein zeichnete. Er lässt natürlichen Gefühlen Raum.

Quinctian und Scevin («Epicharis») bieten ihr Haupt unter Drohungen dem Henker. Sein Blut, meint Quinctian, werde in das Tyrannenkleid Neros viel schwärzere Flecken machen als auf des Henkers Klotz. Scevin fasst sich kürzer: «wohl wisse, dass ich ihn vor Minos Richtstuhl lade».

Wenn sich der Grimm der Wehrlosen nicht durch Drohungen entlädt, so kann er es durch Flüche oder durch Aufstachelungen der Henker. Schon Causin machte von dem letzteren Moment Gebrauch. Die ingrimmige Märtyrerwut der Knaben («Felicitas») kommt in Aufforderungen zum Ausbruch wie:

> «Komm! stoss dein schwerdt durch mich! Du magst diess herz gewinnen.
> durchgrabe lung und mark! Reiss darm und leber aus!
> Reiss glied von gliedern ab!»

Lätus (Gryphius: «Papinian») wütet ebenso:

> «lass in der adern brunn, lass (weil ich so soll sterben)
> Lass sclavin syriens dir neuen Purpur färben!»[1]

Ibrahim Bassa (Lohenstein) heisst seine Henker die Stricke zuziehen: «dass wir in eignem Bade ersaufen unsres Bluts.»

In «Antiochus» verwertet auch Hallmann dies Motiv. Climenes ruft höhnisch aus:

> «Haut auf den Nacken zu, Ich bin bereit zu sterben.
> «Lass König aus dem Blut dir Siegesfahnen färben.»

---

[1] Wieder ein Bild, auf das wir noch häufig stossen werden.

Ganz hölzern ist der Fluch ausgefallen, zu dem einer der Römer, die Bogudes (Lohenstein: «Sophonisbe») dem Mond und der Sonne opfert, noch Zeit findet, bevor ihn das Messer zum Schweigen bringt: «Verdammter Gottesdienst! Verteufelt Götzenhaus.»

Die Feigheit und Unmännlichkeit des Rufus, der eben enthauptet wurde, veranlasst Flavius noch mehr als er dies ohnehin getan hätte, seine Kaltblütigkeit und Verachtung der Feinde an den Tag zu legen. Er hat nur den Wunsch, dass «der Henker nicht verzagter schlage» als bei Rufus' Enthauptung. — Kaum ist übrigens Lohenstein dieser Einfall gekommen, als er ihn auch schon, seinem bluttriefenden Geschmack entsprechend, ausschlachten muss. Denn nun darf der Scherge beim ersten Schlag sein Opfer wirklich nicht tödlich treffen und muss seine auf der Bühne dargestellte Ungeschicklichkeit noch durch die Entschuldigung betonen:

«Des Meineids schweres Gift ist unschwer zu erkennen
Weil anderthalber Streich kaum kann die Schlange trennen.»

Neben die in männlicher Fassung Sterbenden treten Gestalten, die am Leben hängen und das Todeslos von sich abzuwenden suchen.

Rufus (Lohenstein: «Epicharis») hat lange vergeblich versucht, sein eigenes Leben zu erhalten. Als er endlich die Fruchtlosigkeit seines Bemühens einsieht, will er wenigstens seinen Kinder die Güter, deren er jetzt verlustig geht, gesichert wissen. So fleht er denn, man möge sein Testament gelten lassen, und ruft, während der Henker schon sein Beil zum Streich erhoben hat: «Verbitte mich beim Kaiser noch!»

Dass Lohenstein neben den vielen andern letzten Äusserungen auch nach allgemein gültigen Sätzen greift, zeugt von einer Variierungsfähigkeit, die wir an seinen Zeitgenossen und sonst auch an ihm vermissen. Der «sinnreiche» Einfall, die Sentenz oder der moralische Satz wurden besonders in Gottscheds Zeit auf französischen Einfluss hin beliebt, glücklicherweise aber auch auf französische Kritik hin wieder beseitigt (Fénélon). Beim ruhigen, gefassten Dahinsterben mag dem souveränen Geist ein solcher Triumph noch zugebilligt werden; wenn aber geistig indifferent gezeichnete Menschen im Augenblick der Vergewaltigung, der all' ihre Leidenschaften oder all ihre körperlichen Kräfte anspannen muss, Lebensweis heiten von sich sprudeln, so erscheint dies deplaciert Jedenfalls ist es geschmacklos, dass die Leute in ihrem letzten Augenblick noch zu grossen Trivialitäten den Mund öffnen.

Asper («Epicharis») bereichert die Menschheit um die Erkenntnis:

«Ein wermuthbitterer Tod ist ewig Ruhm zu schätzen!»

Sultan Ibrahim meint, während ihm die Vermummten die Stricke um den Hals schlingen:

«Lernt Sterblichen, wie scharf des Höchsten Pfeile sein,
Wenn er sie lange Zeit in Langmuts Oel weicht ein.»

Es liegt nahe, hier den hinrichtungsähnlichen Fall in Lohensteins «Ibrahim Sultan» beizuziehen. Als Achmet im Haus des Mufti Zuflucht sucht, dessen Tochter durch seine Schuld in Schmach und Tod getrieben worden war, erregt er bei den dort Versammelten durch seine knechtische Gesinnung so starken Ekel, dass sie ihn aus der Welt zu schaffen be-

schliessen. Er weiss, was ihm droht; winselnd krümmt er sich zu der Rächer Füssen. Während er sich ihrer zu erwehren sucht, mit ihnen ringt, alle Kräfte gegen die Rächer aufbietet, die ihm den Strang schon um den Hals schlingen wollen, hat er zu der gemächlichen Erklärung Musse, es sei:

« — — — — doch wahrlich unerhört,
Dass angeflehter Schirm selbst Flehende verzehrt.»

Dass der Vollzug der auf der Bühne vorgenommenen Hinrichtung fast in jedem Fall noch einmal ausdrücklich erklärt wird, diente oben zur Unterstützung meiner Ansicht, nach der diese Hinrichtungen obwohl auf der Bühne vorgenommen, durch die Gruppierung der Spieler den Blicken des Zuschauers entzogen gedacht werden müssen.

Auch hier sind es die gleichen Formeln, die unter geringer Modifikation ständig wiederkehren. Am nächsten liegt die Meldung des Henkers, dass er seiner Pflicht genügt hat.

Kaum ist Papinian (Gryphius) mit seinem Gebet zu Ende, da wendet sich schon der Scherge zu Bassian:

«Geschehn, was mir der Fürst hat anbefehlen wollen.»

Stolz ob seiner Geschicklichkeit blickt er aut sein Werk nieder:

« — — — — Hier liegt mit einem Streiche,
Aufs Königes Befehl die blutbeströmte Leiche.»
(Hallmann: « Mariamne »).

«Nun ist des Fürsten Wort durch meinen Streich erfüllt.» (Hallmann: «Theodoricus»).

Auf die Bitte des feigen Rufus («Epicharis»), sich beim Kaiser für ihn zu verwenden, antwortet der

Nachrichter, indem er zugleich wohl seinen Streich führt:

«Stirb, und versichere dich, dass ichs erbitten will».

Anderwärts wird der Vollzug des Urteils durch den Mund der Zuschauer festgestellt. So schreit bei Carl Stuards Enthauptung (Gryphius) eine der Frauen, die vom Fenster des Schlosses aus dem Hergang folgen, entsetzt auf: «Da liegt des Landes Heil!»

Das Ende Catharinas von Georgien (Gryphius) bezeichnet der Priester, der sie bis an die Pforten des Todes begleitet hat, mit den Worten: «Prinzesse! Sie ist hin!»

Mit denselben Worten: «Ach, er ist hin!» deutet Theodorus an, dass Johannes (Hallmann: «Theodoricus») als erster von ihnen die Hungerqualen überstanden habe.

Seleucus (Hallmann: «Antiochus») ist durch den Henkerstreich, der seinen Feind Climenes aus dem Leben schaffte, von einer Last befreit und wendet sich an seine Gattin: «Mein Kind, nun ist vertilgt, was uns bisher betrübt.»

Auch der Dekan in Haugwitz' «Maria Stuarda» bricht nach einer durch Gedankenstriche bezeichneten Pause, die auf Marias Gebet folgt, frohlockend aus:

«— — — — Nun ruffe die Gemeinde
Von England mit mir aus: So stürzt Gott alle Feinde
Von unsrer Königin».

Bei Mariamnes Hinrichtung (Hallmann) schliesst sich an die letzten Worte der Königin gleichfalls aus Priestermund der Ausspruch: «Nun glänzt Mariamn' in dem gestirnten Pol».

Lohenstein begnügt sich natürlich nicht damit dass Nero bei Aspers Hinrichtung («Epicharis») den

Streich des Henkers mit den Worten begleitet: «So fallet Kopf und Wahn».

Seiner Vorliebe für Roheiten gemäss lässt er Tigellin hinzufügen: «Bell itzt, du toter Hund mehr Mond und Kaiser an». Und die ruchlose Sabina Poppaea nimmt diese Anregung mit einem: «Das kalte Lästermaul lässt noch die Zähne blecken» auf, um sie im Verlauf des Stückes noch mehrmals zu verwerten.[1]

Schwieriger ist es bei der Erwürgung den eingetretenen Tod zur Kenntnis zu bringen. Die Erdrosselungsszene begleitet einer der Anwesenden mit einem stereotypen:

«er atmet, er vergeht, der müde Geist ist fort», [Hyrcan, (Hallmann: «Mariamne»)].

«Sie röcheln, sie vergehen, die Ohnmacht nimmt sie fort» (Mariamnes Pagen),

das besonders beim nicht gewaltsamen Tode wieder auftaucht. Um aber jeden Zweifel auszuschliessen, ob die Erdrosselung auch zum Tode geführt habe, enden die beiden eben angeführten Szenen mit dem Befehl, die Leichen fortzuschaffen.

Bei Hyrcan:

«— — — — Dass man die blasse Leiche
Der priesterlichen Schaar auf ihr Begehren reiche».

Bei den Pagen:

«Schleppt nun die Leichen weg und werfft sie
vor den Thieren,

---

[1] So, als der dem Kaiser drohende Quinctian sein Leben am Block geendet hat:

«Jtzt wird der tote Hund mehr nicht den Mond anbellen».

Und nochmals in der gleichen Szene auf der Epicharis' Worte, die die Standhaftigkeit des eben in den Tod gegangenen Senecio rühmen:

Epich.: «Senecio, nun lieb und rühm und schätz ich dich.»
Sab. Pop.: «Itzt nun sein blosser Kopf die giftgen Zähne blecket».

Dass ihr verdammtes Ass von Hunden sey verzehrt,
Denn solche Hunde sind nicht Sarg noch Grabes werth».

Dass es mit dem Laetus (Gryphius: «Papinian») zu Ende ist, ergibt sich nur aus der Aufforderung der Kaiserin:

«Des ertz-verräters hertz gebt nachrichtern zu verbrennen»,

die einer Scene voll abschreckender Grausamkeit folgt.

Nicht selten wird nur das Dahinsterben, nicht aber der eingetretene Tod bezeichnet. Publius begleitet die letzten Regungen des Januarius (Causin: «Felicitas») mit den Worten:

«Der, wie ihr schaut, erstirbt und jagd den tollen Geist
Mit seufzen durch die lufft».

Beim Zusammensinken des Agapetus II. (Hallmann: «Theodoricus») lässt sich Agapetus I. vernehmen:

«Der, wie man sieht, wird auch nunmehro blass und bleich».

Dem Todesgewinsel der beiden letzten am Hunger zugrunde Gehenden wäre auch, wie oben bei Agapetus II., nicht zu entnehmen, dass ihre Seelen entflohen sind. Um uns aber des eingetretenen Todes zu vergewissern, lässt der Dichter Wiederbelebungsversuche vornehmen, die erfolglos bleiben.

Für Morus und des Bischofs Enthauptung (Hallmann: «Catharina») findet sich überhaupt nur die szenische Bemerkung, die nur noch einmal («Theododoricus») bei Hallmann vorkommt: «Wird enthauptet». Wenn wir auch wohl diese Enthauptung nicht sehen,

so sind wir doch über ihren Erfolg nicht zweifelhaft, da Essex gleich den Befehl gibt:

«Tragt in das Totenhaus die zwei erblassten
Leichen».

Bei der Hinrichtung der drei Kinder in der «Sophia» müssen wir aus dem Weitergang der Handlung auf den eingetretenen Tod schliessen. Nachdem Antonius den Befehl gegeben, Fides mit einer Lanze zu durchbohren, lässt er sogleich der «blassen Leiche» den «tollen Scheitel» abhauen. Nach dem Gebet der Spes muss sofort des Henkers Streich gefallen sein, denn in den gleich darauf folgenden Worten wendet sich Antonius zu dem jüngsten Kind:

«Lasset nun dem kleinsten Molch den Nacken
auch durchhauen».

In dem «nun» liegt die Erklärung: nachdem wir die Spes ebenfalls abgetan haben.

Auch auf das Gebet der Charitas lässt Hallmann keine Bemerkung folgen, die man auf die Vollstreckung des Urteils beziehen könnte. Der Wahnsinnsausbruch Sophias ist allerdings wohl erst erfolgt, als sie die drei eben noch blühenden Geschöpfe als blutige Leichen vor sich liegen sieht.

Mord.

Durch die Waffe.

Unter qualvollen Foltern seine Opfer langsam zu Tode zu peinigen, bluttriefende Hinrichtungsszenen in behaglicher Breite auszumalen: das waren die Todesarten, die dem Geschmack der Schlesier entsprachen. Der schlichte Mord war kein Motiv, in dem sich ihre blutgierige Phantasie austoben konnte. Wo er sich vermeiden liess, wo ihn nicht entweder die geschichtliche Überlieferung erforderte oder die übermässige Anhäufung der beliebten, aber gleichgearteten Todesfälle zur Abwechslung empfahl, sah man von ihm ab.

Gryphius und Hallmann führten nur je eine Mordszene, Lohenstein deren drei vor, eine verschwindend kleine Anzahl gegenüber der geradezu erschrecklichen Menge anderer Todesarten.

Für Weise boten Mordszenen Gelegenheit, eine grössere Anzahl von Personen zu beschäftigen. Dabei erforderten sie auf der Bühne eine weniger ausführliche Behandlung, als wenn er sie durch Erzählung hätte mitteilen wollen. Und Weise, wie wir gesehen haben, dem Motiv des Todes wenig zugetan, beeilte sich regelmässig, über Todesszenen hinwegzukommen.

Gottsched und seine Zeitgenossen waren bemüht, die Bühne möglichst von Greueln frei zu halten. Aus demselben Grund, der Gryphius und die Schlesier den Mord verschmähen liess, griffen sie zu diesem Motiv,

das übrigens meist allein schon durch die Fabel bedingt war. Wenn es nicht gegen das Interesse der Idee verstösst, die dem Drama zugrunde liegt, wünscht der Leipziger Gewaltige und sein Anhang selbst die blitzschnelle Mordtat von der Szene verwiesen zu sehen. Denn « der Zuschauer gibt auf den Schlag, Stich und so ferner allzugenaue Achtung ».[1] Und wo bleibt dann die Wahrscheinlichkeit?

Den Tyrannen und Bösewichten, welche die Schlesier auf die Bühne brachten, ist der Gedanke, einen unbequemen Menschen kurzerhand aus der Welt zu schaffen, durchaus nicht befremdlich. Aus der Erkenntnis, dass ihnen der oder jener lästig ist, entspringt der Mordentschluss, und diesem folgt sofort die Tat. Es handelt sich also bei ihnen wie bei Weise in erster Linie um vorbedachte Morde. [Lohenstein: Agrippina, Ibrahim Sultan, Antyll («Cleopatra»); Hallmann: Hermogenes («Antiochus»), Weise: Masaniello, Bizarro, Caraffa (« Masaniello »), Ancre.]

Auch zu Gottscheds Zeit findet man dies Motiv und ähnliche Mördertypen noch vor; allerdings nur mehr selten, und meist nur in Werken, die stofflich oder ihrer Behandlung nach einen Rückfall ins 17. Jahrhundert bedeuten. (Grimm: «Banise»; Breithaupt: « Renegat »; Weisse: « Mustapha »; Wieland: « Rosemunde ».)

Man scheidet nicht mehr rein in Theaterbösewichte und Theaterengel — was in den vier letztgenannten Dramen mit Ausnahme des « Renegaten » noch der Fall ist. — Die hervorragenderen Dichter greifen einen wirklichen Menschen heraus, um möglichst ohne Voreingenommenheit dessen psychologische Entwicklung zu verfolgen. Mit Vorliebe behandelt

---

[1] Beyträge zur Krit. Hist. IV. 15. S. 399.

man daher Fälle, in denen ein indifferent oder gar edel gezeichneter Mensch durch den Druck von Verhältnissen zum Mörder werden kann, d. h. streng juristisch gesprochen, zum Totschläger.

Bleiben wir vorläufig bei der erstgenannten Kategorie, der des vorbedachten Mordes und betrachten wir die hierhergehörigen Fälle des 17. und 18. Jahrhunderts.

Trotz der Verschiedenheit der Fabeln können die einzelnen Mordszenen auf ein Grundelement zurückgeführt werden. Ihre Situationen tragen alle den Charakter eines Überfalls. Nicht immer tritt dies so offen zutage, wie in der « Agrippina » (Lohenstein), wo der Kaiserin Gemächer von einer Rotte Kreaturen ihres Sohnes erbrochen, sie auf ihrem Lager überrascht und niedergemacht wird, oder in «Antiochus» (Hallmann), wo sich Hermogenes auf einem Spaziergang plötzlich von Vermummten angegriffen sieht. Oft auch hat sich das Opfer, dem nicht verborgen ist, dass ihm der Tod droht, geflüchtet, wird nun aber ausfindig gemacht und zum Untergang geschleppt. [Lohenstein: Antyll («Cleopatra»), Weise: Bizarro, Caraffa («Masaniello»)]. Zwischen dem eigentlichen Überfall und der Entdeckung eines Opfers, das man zwar verfolgt, aber nicht gerade an dem Ort, wo man mit ihm zusammenstösst, vermutet hat, variieren die einzelnen Situationen.

Ancre (Weise) wird am Schlosstor erwartet. Der König hat den Befehl gegeben, ihn zu ermorden. Wachhauptmann und Wache sind über ihr Verhalten instruiert. Die dem Mord voraufgehende Zeitspanne voll unruhiger Erwartung hätte zu einer packenden, von Minute zu Minute aufregenderen Szene herausgearbeitet werden können. Aber Weise drängt seine lustigen Personen mit ihren ebenso geist- wie ge-

schmacklosen Pöbeleien [1] vor und untergräbt dadurch jede Wirkung.

Einer Verschwörung wie Ancre fällt der Bluthund Chaumigrem (Grimm: «Banise») zum Opfer. Auch er geht plump in die ihm gelegte Falle. Am Opferaltar, den Banises Blut bespritzen soll, wird er sein eigenes Leben lassen. Der ganze Tempel ist gefüllt mit Männern, die dem angestammten Königshause treu sind und Chaumigrems Tyrannei ein Ende machen wollen. In Gestalt des Opferpriesters steht der Verlobte Banisens am Altar.

Ibrahim Sultan (Lohenstein) erfährt, dass die liebreizende Ambre, nach deren Besitz er leidenschaftlich verlangt, sich ihm nur versage, um nicht «Kinder doch nur dem Tode zu gebären». Denn dies Los müssten sie ja von den schon lebenden Sprossen des Sultans erwarten. Kurzerhand entschliesst sich Ibrahim, den Hinderungsgrund zu beseitigen, und stürzt in das Gemach, wo sich seine Frauen mit ihren Kindern befinden.

Nah verwandt mit dieser Einleitung der Mordszene ist die in Chr. F. Weisses «Mustapha und Zeangir». Roxanes Wunsch, den eigenen Sohn auf den Thron zu bringen, veranlasst sie, ihren älteren Stiefsohn beim Vater zu verleumden. Der ohnedies ängstliche Tyrann Soliman ist leicht davon zu überzeugen, dass Mustapha ihm nach Thron und Leben trachtet. Mit Sklaven dringt er in des Sohnes Zimmer ein. In seinem «Richard III.» begnügt sich Weisse,

---

[1] Träger der Frivolitäten und Roheiten sind übrigens nicht nur die eigens hierfür geschaffenen «lustigen Personen» bäuerlichen oder kleinbürgerlichen Charakters. Hier erfreuen sich selbst Edelleute und Offiziere an abgeschmackten Weisheiten, wie:

«Die Welt ist wie ein Kuttelhoff; wer heute ein Schlächter ist, der muss morgen einen andern in seinen Kaldaunen herumbwühlen lassen.»

uns das Einbrechen der Mörder in den Kerker darzustellen; hier will er aber noch die Mordszene vor unsere Augen bringen. Er öffnet zu diesem Zweck die innere Szene, die das Gemach des unglücklichen Prinzen darstellt.

In die Kette der unerwarteten Überfälle reiht sich noch Wielands «Rosemunde» ein. Ellinors Plan, die schöne Nebenbuhlerin aus dem Weg zu schaffen, den sie schon erfüllt wähnte, ist vereitelt. Der König ist zurückgekehrt. Die Liebenden freuen sich ihrer Wiedervereinigung. Heinrich, aufs höchste erbittert, dass die Gattin, deren er überdrüssig ist, ihm fast sein Lebensglück geraubt hätte, beschliesst, sie zu verstossen und die geliebte Rosemunde zur Königin zu machen. In dem Augenblicke, in dem er die Geliebte zu den Stufen des Thrones hinaufleitet, werden die Türen des Saales aufgesprengt, und die Königin — so recht der Bühnen-Unhold — dringt herein. Das Leben ist ihr wertlos; sie wirft es gerne hin, wenn sie zuvor noch die verhasste Rivalin vernichtet hat.

Grandlove (Breithaupt: «Renegat») weiss, dass sein Sohn in der Nähe ist. Er hat Therise entsandt, um Zapor in seine Arme zu führen. Ungewiss, ob dies der Tochter gelingen kann, von banger Ahnung erfüllt, dass das Wiedersehen ihm Furchtbares enthüllen wird, — so viel hat ihn ja Wellwood wissen lassen — kniet Grandlove im Hintergrund der Bühne inbrünstig betend nieder. In demselben Augenblick kommt Zapor. Man hat ihm gesagt, hier halte sich Wellwood auf, und diesen zu ermorden, darauf ist jetzt sein ganzes Sinnen und Trachten gerichtet. Es gilt den Muhammedanern als ein grosses, heiliges Werk, einen Christen zu töten. Zapor will seinen Bruch mit den alten Verhältnissen, sein ernstes Streben, nichts anderes als Muhammedaner zu sein, durch eine

gewaltige Tat dokumentieren. Wellwood soll geopfert werden, der ihn mit seinen Klagen und Vorwürfen verfolgt und jetzt, wie er meint, die Vereinigung mit dem geliebten Weib vereitelte, indem er sie zum Festhalten am Christenglauben bewog.

Urheber und Teilnehmer an der vereitelten Verschwörung gegen Masaniello (Weise) sind vor dem Volksunwillen geflohen. Der Pöbel ist ihnen auf den Fersen. Bizarro flüchtet in die Kirche. Von den feigen Pfaffen hat er aber keine Hilfe zu gewärtigen; in ohmächtiger Angst sinkt er betend auf die Knie. Da brechen auch schon die Verfolger herein.

Herzog Caraffa sucht bei einer Dirne Unterschlupf, was Weise natürlich zu vielen frivolen Szenen Anlass gibt. Das gewissenlose Frauenzimmer verrät ihn aber an seine Verfolger.

Das denkbar naivste Hilfsmittel greift bei Masaniellos Ermordung Platz. Nachdem er infolge eines Gifttranks wahnsinnig geworden, — der Wahnsinn Masaniellos ist mit noch kindlicheren Strichen gezeichnet, als der Polehs in Gryphius' «Carl Stuard», — wird er von seinen eigenen Leuten gefangen gesetzt. Und jetzt, wo der schon unschädlich Gemachte so leicht zu beseitigen wäre, müssen sich noch vier heldenhafte Edelleute zur Ermordung des Rebellen verbünden. Sie wissen nicht, wo dieser gerade zu suchen ist. Kaum aber tut einer den Mund auf zur Frage, ob niemand Masaniellos Aufenthalt mitteilen könne, da öffnet sich gefügig die mittelste Szene und präsentiert Masaniello, der höflich antwortet, offenbar wieder bei ganz guter Geistesverfassung:

«Hier bin ich, Ihr lieben Brüder, was habt Ihr zu tun?»

Die Situationen bei den Totschlägen haben den die Tat bedingenden Verhältnissen, die grell voneinander differenzieren, dann den meist individuell gezeichneten Charakteren, endlich all den verschiedenerlei Motiven Rechnung zu tragen, die das Drama des neuen Jahrhunderts — und hierauf beschränken sich ja die meisten Totschläge — bereichern.

Sie lassen sich daher nicht wie die Morde in den vorher besprochenen Dramen, die sich aus einer beschränkten Zahl immer wiederkehrender Elemente zusammensetzen, in verschiedene gleichartige Klassen gruppieren. Es sei denn, dass man sich damit begnügen wollte, das Charakteristikum der Totschlagsituationen in der Überraschung zu sehen, die für den Mörder wie für sein Opfer das plötzlich ohne ihren Willen hereingebrochene Verhängnis bedeutet. In diesem Fall würden aber sämtliche Totschläge unter eine Rubrik gebracht werden müssen und wir hätten im Grund genommen nichts anderes getan, als den Ausdruck Totschlag breiter interpretiert.

Der Fortschritt der dramatischen Entwicklung hat, wie wir schon angedeutet haben, eine Versenkung des Dichters in die Seele seiner Gestalten zur Folge, eine allmähliche Emanzipation von der Schablone. Zum Teil schon bevor Richardsons Romane die Zergliederung von Seelenzuständen zu einem beliebten Motiv der epischen Kunst auch in Deutschland gemacht hatten, finden wir im Drama das psychologische Moment nachdrücklicher betont. Zunächst handelte es sich um die motivierende Darstellung von plötzlichen, gewaltsamen Gesinnungs- und Stimmungswechseln. Verlockender kann aber keiner sein, als der Umsturz, der sich zu vollziehen hat, wenn ein edler Mensch seinen besten Freund oder einen nahen Verwandten, den er eben noch freudig in seine Arme

schloss, nach kurzer Weile durchstösst, oder wenn ein mildgesinntes Weib im Auflodern ihrer Gefühle zum mordenden Stahl greift.

Jeder derartige Stoff brachte den Zwang mit sich, das innere Leben der handelnden Person bis ins einzelne zu zergliedern.

Das Motiv des jähen Umschwungs gab ausserdem Gelegenheit, der Freude, die man an der dramatischen Behandlung von Freunden- und Verwandtenmorden ohnedies im 18. Jahrhundert empfand,[1] noch mehr zu frönen.

Wenn schon Gryphius einen Totschlag behandelt, so fehlen noch die Züge, die für das 18. Jahrhundert eben die charakteristischen sind. Bassian («Papinian») ist, wenn er auch nicht als böser Mensch bezeichnet werden kann, immerhin ein Charakter, der schlimmen Einflüssen gerade so zugänglich, wie den eigenen Trieben unterworfen ist. Er empfindet es als Last, dass er den Thron mit seinem Bruder teilen muss. Der Höfling Lätus, eine Marinellinatur, sucht die geheimen Wünsche seines Königs zu schüren. Vor allen Dingen ist er bestrebt, die Empfindung Bassians auszurotten, er tue Unrecht, wenn er Getas Rechte kürze, ihn entferne oder schliesslich auch vom Thron stosse. Nicht nur Recht, geradezu Pflicht sei es für Bassian, wenn ihm am eigenen Leben und der Herrschaft gelegen wäre, Geta aus der Welt zu schaffen. Wir sind also, bevor die verhängnisvolle Unterredung der Brüder beginnt, darauf aufmerksam gemacht, dass Spannungen zwischen ihnen bestehen, dass in Bassian ein furchtbarer Verdacht Wurzel gefasst hat, ja, dass der Gedanke an des Bruders Tod ihm nicht mehr

[1] Vgl. Minor: «Weisse und seine Beziehungen zur deutschen Literatur». (Innsbruck 1880) S. 232.

fremd ist. Die Erregung Bassians, seine Erbitterung gegen Geta wird noch, bevor die Brüder zusammentreffen, durch ein weiteres Moment gesteigert: Man meldet dem Kaiser, dass Geta einen von ihm gutgeheissenen Erlass zu unterschreiben sich weigere. Lätus legt dies als Bestätigung seines Verdachtes aus. Mit bitteren Worten wird Geta empfangen; gemässigt ist seine Entgegnung. Aber er ist zu jung und heissblütig, um nicht nach einigen Augenblicken in die aufgeregte Tonart des Bruders zu verfallen. Die alte Kaiserin sucht zu vermitteln. Auf sie entladen sich jetzt die aufgepeitschten Sinne Bassians. Froh, den Kaiser vom Sohn abzulenken, wirft sie sich, um Gerechtigkeit flehend, Bassian zu Füssen. Dieser nimmt ihre Erniedrigung wortlos hin, macht keine Anstalten, die peinliche Situation zu beenden. Das entflammt Getas gerechten Zorn. Heftiger Wortwechsel entbrennt. Schärfer und stechender werden die Reden. Der Mutter einlenkende Bitten verhallen ungehört. Eine hämische Bemerkung des Höflings führt die Explosion herbei. Bassian stösst in blinder Wut auf den Bruder los.

Wenn auch dieser leidenschaftliche Streit der beiden feindlichen Brüder leichter als einer der noch zu behandelnden Fälle zum Todschlag führen konnte, so sah doch Gryphius ein, dass hier eine breitere Motivierung nötig sei. Und er hat dadurch eine Szene geschaffen, die sich an Wahrheit und dramatischer Lebendigkeit weit über die andern eigenen und zeitgenössischen Leistungen auf dem Gebiet des Dramas erhebt.

Bei Lohenstein ist in einem ähnlichen Fall die Tat rein auf Rechnung des typischen Tyrannencharakters und einer wütenden Erregung zu setzen, die der Dichter aber nicht zum Ausdruck bringt.

Ibrahim Sultan kommt, um seine Kinder zu ermorden. Die Sultaninnen leisten dem Unmenschen Widerstand und werfen sich ihm entgegen. Auch der Hofmeister der Knaben unterstützt sie. Und obwohl er ganz gemässigt zur Vernunft redet und gleicherweise den höfischen Ton wie die dem Herrn schuldige Achtung wahrt, trifft unerwarteterweise ihn des Sultans Stahl.

Der Totschlag findet sich in der Gestalt, die ihn für das 18. Jahrhundert charakteristisch macht, zuerst in Gottscheds «Deutscher Schaubühne.»

Bassian war ein von schlechten Kreaturen beeinflusster Mensch, in dessen Brust das Böse häufig über das Gute triumphierte. In Quistorps «Aurel»[1] tritt uns ein starker und edler männlicher Charakter entgegen. Bassian war in höchstem Masse über den Bruder ergrimmt; Aurel sieht in Valer den treuesten Freund. Bassian konnte durch Getas Tod nur gewinnen; für Aurel muss des Freundes Fall nur unendliches Weh

---

[1] Um die Mitte des 18. Jahrh. war der Begriff der Tragödie wenig scharf umrissen. Quistorp nimmt ihn für sein Werk «Aurel» in Anspruch, in dem der Held nicht Verwicklungen, die zu seinem Untergang führen, sondern einer allmählichen Befreiung, dem Leben entgegengeht, das er im 1. Akt verwirkt hatte. Ohne sich um Lessings Fortschritte zu kümmern, an dessen Urteil ihm doch sonst gelegen war (vergl. Max Koch: «Deutsche Literaturgeschichte» S. 210), bezeichnete auch Ayrenhoff seinen «Aurel» als Trauerspiel.

Ohne die Frage zu erwägen, ob Bodmer («Karl von Burgund») und Dusch («Bankrott») berechtigt waren, ihre Dramen als Trauerspiele auszugeben, wollen wir nur noch auf Pfeffels «Einsiedler» hinweisen. Was rechtfertigt hier die Bezeichnung Tragödie? Auch nicht der geringste betrübende Vorfall ereignet sich im ganzen Verlauf des Dramas. Im Gegenteil. Lauter freudige Ereignisse sind zu verzeichnen: Rückkehr eines totgeglaubten Freundes, huldvollste Zurückberufung an den königlichen Hof, Überhäufung mit Ehrenstellen und Gütern, ja schliesslich die vom Helden selbst gewünschte Verlobung der Tochter mit einem würdigen Manne. Wenn zu Beginn des Dramas von längst vergangenen traurigen Ereignissen die Rede ist, so kann dadurch doch nur der frohe Charakter des Spiels noch mehr hervorgehoben, die Bezeichnung Trauerspiel jedoch keineswegs gerechtfertigt werden.

und schwere Verwicklungen nach sich ziehen. Trotz der ungeheuren Schwierigkeiten vermag es Quistorp wahrscheinlich zu machen, dass der Freund den Freund ersticht, dass aus herzlichem Freundesgruss, aus ruhiger Unterhaltung Valers Tod entspriesst.

Es ist sehr möglich, dass Quistorp von Gryphius gelernt hat. Denn bevor er sich an seinen «Aurel» machte, war im Jahr 1741 von dem ihm nahestehenden J. E. Schlegel «die Vergleichung Shakespeares und Andreas Gryphs» herausgegeben worden, die anregend auf ihn gewirkt haben mag. — Von einer Voraussetzung müssen wir in Quistorps Stück absehen, wenn nicht die Lebenswahrheit der Szene gestört werden soll. Aurel und Valer müssen in enger Freundschaft verbunden gedacht werden. Wenn Aurel wüsste, wie revolutionär gesinnt der Freund ist, so hätten seine Gefühle sicherlich eine starke Einbusse erlitten. Deswegen muss ihm Valers politische Gesinnung verborgen bleiben. Warum aber Valer gerade in dem Augenblick, der das Drama einleitet, dem Freund enthüllt, was er ihm bisher so streng verheimlichte, das ist in nichts begründet. Einzig das triviale Wort: «Wes das Herz voll ist, des läuft der Mund über» dürfte doch wohl nicht als genügender Grund erscheinen. Lassen wir es aber als denkbar zu, dass jetzt zum erstenmal Aurel erfährt, wie wenig kaisertreu Valer ist, so ergibt sich der weitere Verlauf der Szene mit notwendiger Folgerichtigkeit. Tödlicher Schreck ergreift Aurel über seine Entdeckung. Mit Grauen sieht er, dass nicht eine blosse Unzufriedenheitsstimmung, nicht nur jünglinghafte Freiheitsschwärmerei den Freund bewegt, dass vielmehr ein Anschlag auf des Kaisers Leben in den nächsten Augenblicken ausgeführt werden soll, und die Mitverschworenen nur auf das Zeichen warten, das Valer,

die Seele der Bewegung, geben wird. Einreden, Bitten, Warnungen prallen an Valer ab. Er hört kaum mehr auf des Freundes Worte. Seine Seele erlebt schon das grosse Ereignis der kommenden Stunde, das ihm, wenn auch vielleicht den Tod, so doch unsterblichen Ruhm bescheren wird. In Aurel tobt ein furchtbarer Kampf. Nur wenige Augenblicke noch, und das Unheil bricht herein. Niemand kann es hindern, nur er allein. Versagt er, so wird er am Tod des Kaisers mitschuldig. Trajan zu warnen ist es zu spät. Vielleicht ist er schon auf dem Weg, wo ihn das Verderben ereilen soll. An eine gewaltsame Unterdrückung der Verschwörung ist nicht mehr zu denken. So bleibt nur eines: Valer darf den Platz nicht verlassen, er darf das Zeichen nicht geben. Kein Mensch ist in der Nähe, der den Freund unschädlich machen hülfe. Die Waffe rettet allein mehr aus der drohenden Not. Und wenn einer fallen muss, so soll es denn doch der sein, der durch Beschimpfung des Kaisers, durch den schändlichen Mordanschlag Schuld auf sich geladen hat. So waren die Gedanken, die wie flüchtige Blitze Aurels Hirn durchzuckten. Schon will der Freund enteilen, da erreicht ihn noch der bannende Dolch.

Für Ayrenhoff, der denselben Stoff 1766 behandelt, war es ein Leichtes, die Ecken, die er bei Quistorp vorfand, abzuschleifen, hier und da eine bessere Motivierung oder ein spannenderes Moment anzubringen. Im grossen und ganzen aber ist der 1. Akt seines « Aurel » nur eine neue Auflage des Quistorpschen. Ayrenhoff selbst läugnet es nicht,[1] dass er in Quistorpens Stück « den Stoff zu dem Seinigen fand. » Aber er lässt sich auf keine « weitläuftige Unter-

[1] Vgl. Ayrenhoffs Anmerkungen über die 2. Abfassung des « Aurel »: « Dramatische Unterhaltungen eines k. k. Offiziers », Wien 1772.

suchung» über die Art, wie er Quistorp benutzt hat, ein. Und aus guten Gründen. Denn es wäre doch wohl ein fruchtloses Unterfangen geblieben, Sonnenfels' Auseinandersetzung in dem 31. Schreiben über die «Wienerische Schaubühne» umstossen zu wollen. Hier ist unwiderleglich klargestellt, wieviel Ayrenhoff Quistorp verdankt.

Was wir als Hauptmangel Quistorps empfunden haben, meidet Ayrenhoff. Er gibt den Grund an, warum Valer seinen Anschlag dem Freund mitteilt, — warum erst jetzt, bleibt übrigens auch hier unklar —. Aurel ist mit Valer zur Ausführung des Anschlags auserlesen. Seine Teilnahme soll mit der Konsulwürde belohnt werden. Die Gefahr, in der der Kaiser schwebt, wird noch drohender als bei Quistorp dargestellt: Ort der Unterredung ist der Vorsaal zum kaiserlichen Schlafgemach; die Stunde, in der Aurel den Anschlag erfährt, soll auch die der Ausführung sein. Der Kaiser ruht ahnungslos nebenan. Lässt Aurel den Freund nur wenige Schritte tun, so ist der Herrscher verloren. Bei Quistorp führte Freiheitsenthusiasmus allein Valer zum Mordanschlag. Hier gesellt sich noch Rachedurst für eine erlittene Kränkung hinzu. Quistorps Aurel beraubte sich nur des Freundes. Hier tötet der Held in dem Freund den künftigen Schwager und weiss, dass er sein Liebesglück vernichten wird. Im früheren Drama beschränkte sich Aurel auf Bitten und Einwände. Hier erniedrigt er sich, auf den Knien um Trajans Leben zu bitten. Er greift auch nicht gleich zur Waffe, sondern wirft sich dem in das Nebengemach drängenden Freund in den Weg, sucht ihm den Dolch zu entreissen, ringt mit ihm und stösst ihn erst, als sein eigenes Leben gefährdet ist, nieder.

Auf Ayrenhoff mag auch Lessings «Emilia Galotti»

noch befruchtend gewirkt haben. Hier steht der Vater der Tochter gegenüber, dem teuersten Wesen, das die Erde für ihn birgt. Emilia sieht klar, dass nur ihr Tod sie vor Schande bewahren kann. Über Gewalt ist sie erhaben, aber «Verführung ist die wahre Gewalt». Und Emilia hat es bereits erfahren, dass bisher ungeahnte Leidenschaften ungestillt in ihrer Brust wohnen. «Ich habe Blut, so warmes, jugendliches Blut als eine. Auch meine Sinne sind Sinne. Ich stehe für nichts.» Aber das genügt nicht, um Odoardo in Emilias Tod einwilligen zu lassen. Er entwindet ihr den Dolch wieder, den er ihr impulsiv bei ihren Worten gegeben hat. Er muss noch greller erfahren, was seiner Tochter wartet. Sein Ehrgefühl, sein Stolz und seine Vaterliebe müssen am wundesten Punkt getroffen werden. Erst als Emilia die Rose herunterreisst, «die nicht in das Haar einer gehört, wie mein Vater es will, dass ich werden soll», erst als Odoardo die bittere Klage hört, dass es keine Väter mehr gebe, «die, ihre Tochter von der Schande zu retten, ihr den ersten, besten Stahl in das Herz senkten», ist er bereit, seine Ehre und Vaterliebe durch das gewaltigste Opfer zu betätigen. Und er wird, dem fremden Willen, der ihn zu leiten wusste, unterworfen, in überströmender Erregung das Werkzeug zum Selbstmord Emilias.[1]

---

[1] Ob Luise in Tiecks «Abschied» es darauf angelegt hat, um den Tod des immer noch geliebten Ramstein nicht überleben zu müssen, des Gatten Erregung so furchtbar zu steigern, dass er sie niederstreckt, möchte ich hier nicht näher erörtern. Jedenfalls könnte sie keine empfindlicheren Vorwürfe und Worte wählen, wenn sie diese Absicht hegte, als sie es tut. Dies stellt eine gewisse Verwandtschaft zwischen den beiden Szenen in «Emilia» und dem «Abschied» her.

Väter, die ihre Kinder in Ausübung des Rechts töten, werden für das spätere Drama des 18. und des beginnenden 19. Jahrhunderts ein beliebtes Motiv. In folgenden Werken sind sie vertreten: Klinger: «Zwillinge»; Leisewitz: «Julius v. Tarent»; Müllner: «29. Februar»; Müllner: «Schuld» (Don Valeros will den frevlerischen Sohn durchbohren, wird aber im letzten Augenblick daran gehindert). In Arnims «Appelmännern» verurteilt der Vater den Sohn zum Tod. Verwandtes finden wir auch noch in Chamissos «Matteo Falcone».

Das gemeinsame Motiv, das die drei folgenden Totschläge: den Hermanns (Ayrenhoff), Atreus' (Ch. F. Weisse), Clerdons (Brawe: «Freigeist») verbindet, ist Erbitterung über das Handeln des Opfers.

Für Segests Tat (Ayrenhoff: «Hermanns Tod») liegt der Charakter des Totschlags nicht einmal unumstösslich fest. Wir können den Verdacht, Segest habe den Mordplan schon lange bei sich getragen und den ersten Vorwand benutzt, um ihn auszuführen, nicht kurzerhand von uns weisen. Die Szene, aus der sich Segest's Beweggründe mit Klarheit ergeben müssten, beschränkt sich auf eine kurze Frage und Antwort. Und Ayrenhoffs Stärke beruht nicht in prägnanter Zeichnung scharf umrissener Charaktere. Immerhin ist hier Segest edler gezeichnet als in Schlegels und Klopstocks Werken. Eine leidenschaftliche Liebe empfindet er zu Thusnelda. Die Begriffe von Ehre und Worttreue stehen nicht so klar vor seinen wie vor Hermanns Augen. Darin, dass Hermann Thusnelda den Römern zurückgibt, sieht Segest nur die Vernichtung seines Familienglücks, nur persönlich gegen ihn gerichtete Ränke. Nur diese und einen gewaltigen Schmerz empfindend, dass man die Tochter wieder von ihm gerissen hat, kann der einer Selbstbezähmung unfähige Mann in der ersten Aufwallung zur Waffe gegriffen haben, ohne von Anfang an dazu entschlossen gewesen zu sein.

Wenn Aegisth den Atreus erschlägt (Weisse: «Atreus und Thyest»), so sind wir über seine Beweggründe im klaren. Den vermeintlichen Vater liebte Aegisth ja nie. Vielmehr fühlt er sich zu Thyest, den er selbst der Rache des Bruders ausgeliefert hatte, hingezogen. Und nun soll er gezwungen werden, diesen Mann zu ermorden. Das entfremdet ihn dem Vater völlig. Als er aber gar erfährt, dass Thyest

sein Vater ist, dass ihn Atreus beinahe zu einem Vatermorde getrieben hätte, dass des Vaters Unglück, seinen Frevel und nun der Mutter Selbstmord im Grunde allein Atreus verschuldet hat, da ist die Trennung zwischen den beiden bisher nahverbundenen Menschen vollständig geworden. Den letzten Anstoss zum Mord gibt aber erst der namenlose Ekel, den Aegisth vor Atreus empfindet, als dieser, im Innern frohlockend über die Tat, die er nach seinem Wunsch vollzogen wähnt, vor dem Priester alle Schuld auf Aegisth, das Werkzeug seiner Hände, schiebt, auf ihn wütet und ihn sogar der Volksrache ausliefern will.

Während in den bisher genannten Dramen eine breitere Darstellung des Seelenzustands, in dem sich der Täter befindet, dem Totschlag vorausgeht, kann Brawe darauf verzichten. Das Publikum weiss, welcher teuflischen Intrige der edle Clerdon zum Opfer gefallen ist, — die ganzen fünf Akte handeln ja von nichts anderem. Wir sahen, dass Henley [1] es darauf abgesehen hat, den von ihm ob seiner gesunden Reinheit, seiner kräftigen Gaben, seines beglückenden Lebenskreises beneideten Clerdon zu vernichten. Wir sahen, dass es ihm gelang; dass er Clerdon erst den Gottesglauben, dann das Elternhaus, die Freunde, die Braut raubte, um ihn einem verworfenen Leben und schliess-

[1] Solche Figuren, die sich Freundeslarve vorbinden, um den Gehassten zu blindem Vertrauen, herzlicher Ergebenheit verleiten und dann verführen zu können, sind bis heute in der dramatischen Literatur beliebt. Um nur die markantesten Beispiele herauszugreifen; Shakespeare formte die grossen Vorbilder: Jago («Othello»), Edmund («König Lear»). Brawe bringt in seinem Publius Marcius («Brutus») selbst noch ein Gegenstück zu Henley auf die Bühne. Berdoa in Grabbes «Gothland» ist vielleicht der incarnierteste Satan dieser Sorte. Zawisch v. Rosenberg (Grillparzer: «König Ottokars Glück und Ende») und Zanga (Grillparzer: «Traum ein Leben») leiten eine gemässigtere Reihe der Verderber ein, als deren vorläufiges Endglied Doktor Gosler in Ernsts «Jugend von heute» wohl bezeichnet werden darf.

lich dem Verbrechen in die Arme zu führen. Als endlich der um sein Leben Betrogene Klarheit erhält, und der Teufel sich seiner Höllentat frohlockend noch brüstet, da bedarf es keiner weitern Begründung mehr, dass Clerdon den Unmenschen niedersticht.

Aspasia (Weisse: « Befreyung von Theben ») und Ugolino (Gerstenberg) stehen bitter gehassten Feinden gegenüber. Aspasia ist dem Böotarchen Archias als Geisel übergeben worden. Der vom Trunke erregte Mann sinnt darauf, das schöne junge Weib, das seine Begierde lockt, zu geniessen. Mit süssen Worten will er sie gewinnen. Aspasia antwortet ihm scharf; aber seine Lüste übertäuben jedes Gefühl des Stolzes. Selbst des Mädchens Verachtung nimmt er hin, ohne von ihr abzulassen. Sein Verlangen steigt vielmehr in demselben Masse, in dem sie ihm weiter und weiter entrückt. Mit glühenden Worten malt er ihr die Freuden der Liebe aus. Jetzt ist er in einem Stadium, wo er sich mit Gewalt erzwingen wird, was man ihm freiwillig nicht gewährt. Aspasia muss sich des Alten erwehren, wenn sie nicht ihr kostbarstes Gut verlieren soll. Sie muss für die Schmach, die des Alten Lüsternheit und seine gierigen Worte bedeuten, Genugtuung nehmen. Diese beiden Motive zwingen ihr die Waffe in die Hand. Weisse hat eingesehen, dass Vaterlandsliebe allein ein Weib nicht zur Mörderin werden lässt.

Der ausbrechende Wahnsinn verwirrt Ugolinos Sinne. Er glaubt in dem Knaben, der sich an den Vater anschmiegt, seinen Todfeind zu umarmen. Jetzt will er Rache nehmen für die Qualen, die er Ruggieri verdankt. Der vermeintliche Feind vermag dem todbringenden Druck seiner Arme zu entschlüpfen. Ugolino verfolgt ihn. Als Anselmo keine andere Rettung sieht und mit schwachen Kräften den Dolch

gegen den Vater braucht, mag der Wahn Ugolinos seinen Höhepunkt erreichen. Nach einem fürchterlichen Ringen stürzt er den Knaben mit einer tödlichen Verwundung zu Boden.

Dafür, dass das Motiv des Mordes an sich weniger Gelegenheit zu scheusslicher Verzerrung bot, als die schlesischen Dramatiker wünschten, suchen sie sich zu entschädigen. Sie malen den Mordvorgang möglichst grässlich aus; sie drängen uns die einzelnen Phasen in ihrer Greuelliebe vor die Augen und zwar tun sie dies nicht, indem sie in szenischen Bemerkungen dem Schauspieler Anweisungen für sein stummes Spiel — wie später Weisse — geben. Jede Anmerkung fehlt auch hier. Reden, die die Mörder führen, Ausrufe der Opfer oder der Umgebung sind die Mittel, auf die sie sich beschränken.

Nicht ein Stoss genügt dem wütenden Bassian (Gryphius: « Papinian ») zur Rache am Bruder. Auch nachdem Geta gefallen ist, lässt er nicht von ihm ab. Nicht die Jammerrufe Getas, nicht das schmerzliche Flehen seiner Mutter bringt ihn zur Besinnung; Gewalt muss angewandt werden. Die Fürstin, die bei der scheusslichen Szene in Ohnmacht sinkt, hat gerade noch genug Kräfte, um ihre Umgebung aufzufordern:

« — — — — O jungfern! diener! reisst
O reisst den fürsten hin, eh', eh' des brudern geist
Durch so viel stich erschöpft! »

Der blutlüsterne Lohenstein muss natürlich die Szene von Agrippinas Mord noch breiter behandeln. Sie schwebt ihm folgendermassen vor — wie er sie in der seinem Werk vorausgeschickten Inhaltsangabe skizziert: «Anicetus, Herculeus und Oloaritus brechen mit Gewalt in Agrippinas Zimmer, in welchem sie alle Ihrigen verlassen und zwar schlägt ihr Herculeus

mit einem Prügel über den Kopf, Oloaritus aber ermordet sie im Bett liegende und den nackten Leib hervorstreckende mit vielen Stichen». Noch grausamer als dieser Entwurf ist aber seine Ausführung. Agrippina sieht den Prügel. Auf ihre Frage, ob diese Waffe ihren Tod herbeiführen solle, erhält sie zur Antwort:

«Ein edler Dolch wird nur durch Weiberblut entweihet».

Der wuchtige Prügelschlag raubt ihr nicht einmal die Besinnung. Sie bietet ihren Leib den Schergen Neros, reckt ihnen die Stellen entgegen, wohin sie der Dolch treffen soll:

«Stoss, Mörder, durch das Glied, das es verschuldet hat.
Stoss durch der Brüste Milch! Die solch ein Kind gesäuget.
Stoss durch den nackten Bauch, der einen Wurm gezeuget,
Der grimmer als ein Drach und giftger als ein Molch».

Und immer noch nicht ist ihr Geist entflohen. In furchtbaren Qualen «krümmt sich die Schlange noch». Man gibt ihr weitere Streiche:

«Stoss das beherzte Schwert noch einmal ihr in Leib».

Endlich ist sie still.

«Nun liegt das stolze Tier, das aufgeblasne Weib».

Antylls Bitten (Lohenstein: «Cleopatra»), ihm das Leben zu schenken, finden taube Ohren. Ein Stoss hat ihn schon getroffen. Noch immer wehrt er sich gegen die Andrängenden. Als er sieht, dass er der Uebermacht erliegen muss, schleppt er sich an den

Altar,[1] umfasst des Gottes Bild. Er wird aber herabgerissen und endet unter den Dolchen seiner Verfolger.

Von dem Bestreben, die Mordszene durch breitere Darstellung greulicher zu gestalten, ist auch Hallmann erfüllt. Aber die hölzerne Art und Weise, mit der der überfallene Hermogenes («Antiochus») den Frevel beschreibt, der an ihm begangen wird, wirkt weder erregend, noch grauenvoll. Erst nach längerer Ueberlegung wird dem Leser überhaupt klar, dass während der ruhig konstatierenden Worte des Hermogenes, die Dolche seiner Gegner den Weg in seinen Körper finden:

«Besprützt des Tempels Tor mit meinem Blute nicht!
Ach! leider! werd ich denn so mördrisch zugericht!»

Die weiteren Mordszenen, die sich bei Lohenstein noch finden, sind episodenhaft und daher knapp behandelt.

Für Weise ist es, wie wir gesehen haben, überhaupt charakteristisch, dass er an allen Todesszenen rasch vorübereilt. Und die Gottsched'sche Theorie, die das Sterben tunlichst hinter die Bühne verlegt haben will, und wenn dieser Forderung nicht genügt werden kann, eine möglichst unblutige und gedrängte Darstellung des Todes verlangt, bleibt ebenfalls bei dem Mordakte nicht lange stehen. Alle noch zu behandelnden Fälle haben also die Kürze des Mordvorganges miteinander gemein.

---

[1] Dass der Verfolgte in höchster Todesangst, wenn kein anderes Mittel mehr fruchtet, am geheiligten Altar Schutz sucht, trotzdem von den entmenschten Mördern niedergestossen wird, ist auf noch grausamere Art in dem nur erzählten Tod des Leo Armenius (Gryphius) und gemässigter in Weises «Masaniello» (Bizarro) verwendet.

Nur durch den Ausruf des tödlich getroffenen Opfers: «Ach! Mutter helft, ich sterb!» kennzeichnet Lohenstein, dass Ibrahim Sultan einen der Knaben niedergestossen hat. Der Mangel jeglicher szenischen Bemerkung hat hier wieder zur Folge, dass erst eingehenderes Nachdenken uns die Vorgänge, die dem Dichter vorschweben, nahbringt. Die Frauen und Kinder scheinen sich alle vor Ibrahim niedergeworfen zu haben und ihm flehend, vielleicht seine Knie umarmend oder den Saum seines Gewands küssend, nahgekommen zu sein. Mildere Regungen tauchen selbst in des Sultans Brust auf. Gleichsam um sich nicht von ihnen übertölpeln zu lassen, um seine rohe Kraft wiederzugewinnen, wenn er erst Blut sähe und man ihm unter Verwünschungen und Flüchen entgegenträte, muss er mit der Waffe wild um sich gestossen und dabei den Knaben tödlich getroffen haben.

Dieser Fall, dass die Ermordung nur durch einen Aufschrei des Opfers vergegenwärtigt wird, steht vereinzelt da.

Christian Weise greift zu einem Mittel, das Missverständnisse ausschliesst. Entsprechend seiner mehr epischen als dramatischen Begabung, bringt er den Mordvorgang allein in einer szenischen Anmerkung zur Darstellung. Die szenische Bemerkung wird hier nicht einmal durch Ausrufe u. dgl. unterstützt und illustriert.

Als Markgraf Ancre sich mit gezogenem Degen den Eintritt in das Schloss, der ihm von der Wache verwehrt wird, erzwingen will, ruft der Hauptmann seine Leute heraus. Wie sich dann die Scene weiter entwickelt, ergeben allein folgende Worte: «Sie kommen insgesamt heraus und schreyen: schiess tod! schlag zu! in währendem Geschrey geschehen vier Schüsse, damit fällt der Markgraf zu Boden».

Auch Bizarros und Caraffas (Chr. Weise: «Masaniello») Ermordung geht ohne eine Aeusserung des Opfers vor sich. In beiden Fällen folgt auf eine Drohung nur die Bemerkung: «Sie laufen hin und stechen ihn» (Bizarro). «Er schneidet ihm mit einem Messer den Kopf ab» (Caraffa). [1]

Dass Theude ermordet wird (Klopstock: «Hermanns Tod»), ergibt sich wie der Mord, den er selbst gleichzeitig begeht, nur aus der Bemerkung: «Theude springt auf Ingomar zu, tötet ihn mit dem Dolche und wird gleich von Kriegsgefährten getötet».

Auch Anselmos Ermordung (Gerstenberg: «Ugolino») wird in eine Anmerkung zusammengedrängt.

Zapor (Breithaupt: «Renegat») hat endlich doch nach langem Seelenkampf seinen Entschluss durchgeführt. Er war energisch auf den Betenden zugeschritten. Die herrschende Dunkelheit auf der Bühne lässt uns selbst zwar den Vorgang nicht verfolgen, aber «man hört ein klägliches Geschrey».

Die überwiegende Anzahl von Mordvorgängen wird dadurch wiedergegeben, dass der Mörder mit einem ihn selbst noch anspornenden Ausruf oder einer Verwünschung den Streich führt, und danach eine szenische Bemerkung noch die weiteren Anhaltspunkte gibt. Bei der Ermordung des Hofmeisters in «Ibrahim Sultan» (Lohenstein) vertritt die Stelle dieser Anmerkung Fatimes Ausruf: «Hilf Himmel, er vergeht!»

Je nach dem Inhalt der den Mordstreich begleitenden Worte bedeutet hier die szenische Be-

[1] Wie wir uns das Abschneiden des Kopfes vorzustellen haben, muss dahingestellt bleiben. Jedenfalls bedeutet es nicht nur so viel wie «er durchsticht ihm die Kehle», denn der Mörder lässt sich gleich nach der blutigen Tat eine Stange geben, auf die er Herzog Caraffas Haupt steckt. Wieder ein Moment, das zur Illustration der damals herrschenden Greuellust dienen kann.

merkung die notwendige Erläuterung des Ausrufs oder nur einen Wink für die Schauspieler. Die Antwort, die auf Masaniellos (Weise) Frage: «Hier bin ich, ihr lieben Brüder, was habt ihr zu tun?» in einem: «Dieses haben wir zu tun» besteht, muss durch die Worte: «Sie geben alle Vier zugleich Feuer» erklärt werden.

Ebenso erfordert der Ausruf Aspasias (Weisse: «Befreyung von Theben»): «Heil dir, mein Vaterland!» das erläuternde: «Sie stösst ihm den Dolch in den Rücken».

Aehnlich verhält es sich, wenn die Aeusserung des Mörders eine Antwort auf des Opfers vorhergehende Worte bedeutet. Auch hier ist die szenische Bemerkung zur Vermeidung von Unklarheiten am Platz. Z. B. in der Emilia Galotti: «Solcher Väter gibt es keine mehr» . . . . . «Doch, meine Tochter, doch (indem er sie durchsticht)». Ebenso in Weisses «Atreus und Thyest». Atreus wütet gegen Aegisth, dessen er sich nach vermeintlich vollbrachter Tat durch Verrat entledigen will: «Fort, dass das Volk den Mörder des Thyest zerfleische! fort!» «Das bin ich nicht — doch deiner will ich seyn! —» lautet Aegisths Erwiderung, die unverständlich bliebe, wenn nicht die Bemerkung folgte: «Er stösst dem Atreus das Schwert in die Seite.»

Wenn der Ausruf «so stirb» (Ayrenhoff: «Aurel») oder ähnlich lautet: «Stirb, Schänder meiner Ehre!» (Ayrenhoff: «Hermann») «Elende, stirb!» (Wieland: «Rosemunde») oder das hölzerne «So sprich auch deinen Vätern zu!» (Quistorp: «Aurel»), so ist der Vorgang genügend erhellt, und man bedarf nur der kürzesten Konstatierung des Vorfalls.

In zwei noch hierher gehörigen Fällen ist die szenische Bemerkung dominierend und ein Ausruf des

Mörders dient nur zur dramatischen Belebung des Vorganges. Einmal in Weisses « Mustapha und Zeangir» : Soliman hat seine Sklaven auf den Sohn gehetzt. «Sie fallen über ihn her und ermorden ihn ». Die einzelnen Streiche, die den Sohn treffen, entringen dem Tyrannen, der im Geiste ebenfalls die Waffe gegen Mustaphas Brust führt, die abgebrochenen Laute: « Ha! dies — und dies — »[1]

Zum andern in Grimms «Banise»: «Chaumigrem springt auf und indem er sich nach dem Messer bückt, wirft der Priester das Priesterkleid von sich, und erwürgt ihn mit dem Stricke ». Diese Tat begleitet er mit den Worten:

«Schau, Wütrich, wie man Gott ein schuldig Opfer bringt».

Die Schlesier erfreuten sich nur an der blutigen Ausschmückung der Tat. Sterbeszenen sind nicht nach ihrem Geschmack. So sinken, nachdem sie den Todesstreich erhalten haben, Agrippina (Lohenstein), Antyll (Lohenstein: « Cleopatra »), der Hofmeister Schatradeler Agasi (Lohenstein: « Ibrahim Sultan ») sofort lautlos nieder. Auch Weise, der vermieden hat, die Mordszenen dramatisch zu beleben, lässt es bei einem stummen Zusammenbrechen der Getroffenen bewenden.[2] [Bizarro Caraffa, (« Masaniello ») Ancre]. Wenn dem zu Tode Getroffenen noch eine Lebensäusserung vergönnt ist, beschränkt sich diese im schlesischen und Weiseschen Drama auf einen kurzen Ausruf, wie « O Bruder, o Sever, o Mutter » (Geta in

[1] Als der kleine Anselmo (Gerstenberg: «Ugolino») sich nicht mehr anders zu helfen weiss vor dem totdrohenden Vater, stösst er unter denselben Ausrufen ein paarmal mit dem Dolche nach ihm: «Da, Tiger, nimm dies, und dies, und dies» —

[2] Im 18. Jahrhundert finden wir nur einen Fall, in dem der Getroffene lautlos niederstürzt: Der episodenhafte Tod Theudes in Klopstocks «Hermanns Tod».

Gryphius: «Papinian»), «ach Mutter helft, ich sterb», (Murat in Lohenstein: «Ibrahim Sultan»). Masaniellos Aufschrei ist schon wieder viel zu unwirklich gedehnt: «O ihr Verräter und undankbaren Leute».

Im 18. Jahrhundert stehen die Fälle, in denen das Opfer sofort sterbend hinsinkt, vereinzelt da. Man bevorzugt längere Sterbeszenen, derentwegen man vielfach den Tod überhaupt nur auf die Bühne brachte. In einem eigenen Kapitel soll darauf zurückgekommen werden. Hier genügt die Erwähnung der Ausnahmen. Für die Erwürgungsszene ist es selbstverständlich, dass der Tod unmittelbar eintritt. Chaumigrem (Grimm: «Banise») presst nur noch röchelnd: «Verrätherey» hervor.

Nichtssagend und conventionell ist Valers Ausruf bei Ayrenhoff («Aurel»): «O Himmel!», während sein Vorgänger Quistorp statt dessen einen feinsinnigen Einfall Platz greifen liess, den aber offenbar Ayrenhoff gar nicht verstand. Auch Quistorp lässt seinen Valer nur mit einem Ausruf verscheiden. Aber was liegt nicht alles in dem hervorgestossenen «Trajan!» Wie ist gerade dieser Ausruf dazu angetan, die Zeichnung von Valers Charakter zu vervollständigen. Valer lebte nur noch in Gedanken an die Verschwörung und an den Ruhm, den er durch den Fall des Kaisers erringen wird. So denkt er auch in dem Augenblick, als ihn der Tod berührt, nicht daran, dass es der Freund ist, von dem er ihn empfängt; nicht an das, was ihm zerstört wird, nicht an die, die er zurücklässt. Er fühlt nur das eine, dass sein Anschlag vereitelt ist, dass die Grösse, die er für sich erträumt, an der Luft zerging, dass der Verhasste noch weiter leben wird. Und so stösst er in ohnmächtiger Wut mit seinen letzten Kräften noch den Namen dessen hervor, für den sein Tod Leben bedeutet.

An Wielands Singspiel: «Rosemunde» dürfen wir nicht denselben Massstab wie an das streng literarische Drama legen. Der Dichter will ja in diesem Operntext nur eine Grundstimmung geben, die erst vom Komponisten ausgearbeitet werden soll. Deswegen bleiben seine Charaktere im Typischen stecken; deswegen lässt er den Vorhang fallen, als das effektvollste Bild vor unsere Augen getreten ist. Was kann auch die Personifikation der beglückenden Liebe, Rosemunde, deren Schuld nicht zur Verdunklung, im Gegenteil zur Verklärung ihrer Erscheinung beiträgt, in ihrer Hingabe sterbend für andere Worte finden, als die: «Ich sterb — in deinen Armen».

Der Ort bleibt bei der Ermordung meist ganz ohne Bedeutung. Wenn man die Tat als besonders verabscheuenswert hinstellen will, verlegt man sie an eine geweihte Stätte. Hermogenes (Hallmann: «Antiochus») wird auf einem Friedhof, Antyll (Lohenstein: «Cleopatra») und Bizarro (Weise: «Masaniello») im Tempel ermordet. In Grimms «Banise» ist diese Unterstützung des grauenvollen und frevelhaften Eindrucks durch den heiligen Ort nicht beabsichtigt; es vollzieht sich ja nur die gerechte Sühne am Tyrannen.

Dass Ayrenhoff die wichtige Unterredung der beiden Freunde in den Vorsaal verlegt, der zum kaiserlichen Schlafgemach führt, wurde schon an anderer Stelle als effektsteigerndes Moment nachgewiesen.

Der Kerker zu Pisa (Gerstenberg: «Ugolino») gibt von allem Anfang an den stimmungsvollen Hintergrund für die furchtbaren Vorgänge.

Auch die andern Hilfsmittel, die zur Erhöhung der Wirkung beitragen können, bleiben meist unberücksichtigt. In der Regel sind es wieder dieselben Dichter, die an ihre Zuziehung denken. Hallmann

verlegt die Ermordung Hermogenes' in die Nacht; denn der zu Hilfe eilende Terpander tritt mit den Worten auf: « Welch Winseln reisset mich aus meiner Ruhekammer? » Ebenso ist es tiefe Nachtstunde, als Valer den Aurel zur Beteiligung am Anschlag auffordert (Ayrenhoff).

Mit der Verlegung der Szenen in die Nachtstunden ist das stimmungserhöhende Moment der Dunkelheit gegeben, die schon an und für sich eine grössere Spannung in uns auslöst. Unsichere Beleuchtung durch ein paar flackernde Lichter auf Wandleuchtern [1] erhöht noch die Wirkung.

Da Zapor in der Mordszene des « Renegaten » (Breithaupt) seinen Vater nicht erkennen, ihn vielmehr für seinen Feind Welwood halten soll, darf die Bühne nur schwach erhellt sein. Ob es Breithaupt zu Bewusstsein kam, dass er durch Erfüllung dieser praktischen Forderung den Eindruck dieser Szene steigere, mag dahingestellt bleiben.

Gerstenberg, der überhaupt das Milieu zur Erhöhung seiner Effekte wo es nur immer geht, beizieht, macht natürlich von dem im Kerker herrschenden Dunkel, wie wir besonders bei Francescos Tod noch sehen werden, ergiebigen Gebrauch [2] (vergl. Kapitel « Sterbeszene » S. 172). Während des ganzen Verlaufs des «Ugolino» denkt sich Gerstenberg überdies noch die schaurig-furchtbaren Vorgänge von einem den Turm umtobenden Sturm begleitet, denn er schreibt vor: «Die Zeit der Vorstellung ist eine stürmische Nacht.»

---

[1] Vergl. Ayrenhoff: «Aurel» 1. Akt.

[2] Die dem Drama vorausgeschickte Bemerkung lautet: «Die Szene ist ein schwach erleuchtetes Zimmer im Turm». Vergl. Gerstenberg «Vermischte Schriften» Altona 1815. 1. Bd. S. 380.

Durch Gift.

Die schlesischen Dramatiker vermeiden den Gebrauch des Mordes durch Gift, weil dieses Motiv keine ihrem Geschmack genügend greuelvolle Ausbeute verheisst. Weise bringt einen Giftmord auf die Bühne, da er in einer solchen Szene seinen groben Naturalismus entladen kann. Aber erst im 18. Jahrhundert kehrt dies Element öfters wieder.

Julius Petersen («Schiller und die Bühne», Palästra XXXII S. 358) nennt die Vergiftung «die bevorzugteste Todesart im ganzen Drama des 18. Jahrhunderts» und führt diese Vorliebe auf Gottscheds Empfehlung zurück, man solle die schnellste, unblutigste und gemässigteste Todesart wählen. Zweierlei in dieser Ansicht bedarf der Berichtigung. Erstlich ist der Gifttod keineswegs die bevorzugte Todesart dieses Zeitalters. In den von mir behandelten Dramen des 18. Jahrhunderts (vor Gœthe) sterben an Gift sieben Personen, während zweiundvierzig den Wunden, die Dolch oder Schwert verursachten, erliegen. Zum andern ist der Gifttod keineswegs die schnellste oder massvollste Todesart. Viel längere Zeit nimmt er in der Regel in Anspruch als andere gewaltsame Todesfälle, besonders als Morde, bei denen oft der Augenblick, in dem der Streich geführt wird, der Augenblick des Todes ist. Auf den Vergiftungsmoment folgt dagegen regelmässig eine längere Sterbeszene. Schliesslich bleiben «die Qualen des dahinblutenden Opfers» bei den meisten Dichtern derart unberücksichtigt, dass wir dies häufig als Mangel empfinden. (Ich verweise auf das Kapitel «Sterbeszene».) Die Wirkungen des Gifts dagegen werden besonders von Weisse und Gerstenberg, auf die fünf von den genannten sieben Fällen kommen, greuelhaft ausgemalt.

Weisses «Rosemunde» konnte zum Beispiel «wegen des Schrecklichen der Handlung» auf dem Theater «keine Wirkung tun» und ward vom Repertoir abgesetzt.[1]

Übrigens lässt Gottsched selbst einige Bedenken gegen den «auf dem Schauplatz» dargestellten Gifttod laut werden: «Er würde wohl nicht lebhaft genug können vorgestellt werden. Sollte es aber lebhaft genug seyn: So dürfen die Spannungen der Glieder, das Verdrehen der Augen und andere heftige Leibesbewegungen unanständig werden».[2] Wenige Zeilen vorher ist der Rat zu lesen, man solle den Vergifteten dann auftreten lassen, «wenn die Vorboten des nahen Todes zu erkennen sind.» Jetzt soll auf einmal dasselbe Moment den Zeitpunkt angeben, an dem man den Sterbenden hinter die Szene zu bringen hat; denn: «es ist also besser, dass man ihn entferne». Es ist kaum glaublich, dass solch krasse Widersprüche in derselben Abhandlung, kaum durch einige Buchstaben getrennt, möglich sind.

Mit einer Ausnahme wird die Vergiftung immer durch einen Trank herbeigeführt. Der arme Betteljunge Tobias (Weise: «König Wenzel») allein erhält in einem Zuckerbrot das Gift.

Sara (Lessing), Sophronia (Cronegk: «Olinth und Sophronia»), und Francesco (Gerstenberg: «Ugolino») nehmen den Trank hinter der Szene zu sich. Für Lessing und Gerstenberg ist dies zu einem Moment dramatischer Spannung gestaltet, wie wir später noch sehen werden.[3] Der Grund jedoch, weswegen Cro-

---

[1] Minor: «Christian Felix Weisse und seine Beziehungen zur deutschen Literatur» S. 222 f.

[2] Beyträge z. Krit. Hist. IV. 15. St. S. 402.

[3] s. Kapitel Sterbeszene S. 158 ff.

negks Ergänzer Sophronia abgehen, ihr hinter der Bühne den Trank reichen und sie dann sofort wieder auftreten lässt, liegt in der missverstandenen Ausführung des eben gestreiften Gottschedschen Ratschlages. In den «Beyträgen» ist zu lesen[1]: «Man kann den Menschen nicht auf der Bühne den Giftbecher trinken lassen und dann so lange auf dem Schauplatz halten bis die Wirkungen des Gifts sich eräugnen». Deshalb solle der Vergiftete erst dann auf die Szene kommen, «wenn das Zucken der Glieder, die Schwachheit des Körpers, und andere Vorboten des nahen Todes zu erkennen sind». Und warum dies? Dem Verfasser der «Beyträge» ist kein schnellwirkendes Gift bekannt: «Gift tötet nicht so bald».

Die Fälle, in denen das Gift nicht auf der Bühne gereicht wird, wir also nur die Sterbeszene miterleben, werden wir wie die dem Vergiftungsakt auf der Bühne folgenden Phasen, in einem eigenen Kapitel, das alle Sterbeszenen umschliesst, behandeln.

Es bleibt uns demnach nur noch wenig über den Giftmord zu sagen.

In den einzelnen Situationen lässt sich kaum Gleichartiges finden.

Der Vergiftungsszene in «König Wenzel» (Weise) drückt der Zufall den Stempel auf. Weder der König noch der Betteljunge weiss vom unheilvollen Charakter des Backwerks. Wir finden hier zum erstenmal, dass durch eine Verwechslung ein anderer dem Tod anheimfällt als der, der ihm geweiht war. Aber noch ist hier dies Motiv nicht so gewendet und nach der Richtung hin ausgebeutet, die es später zu einem beliebten Requisit des Dramatikers machte. Im 18. Jahr-

---

[1] IV. Stück 15 S. 401 f.

hundert gebraucht man Verwechslungen,[1] um die Tragik zu steigern, um nicht nur das Opfer, sondern auch den Täter ins Unglück zu stürzen. Hier aber wird gerade durch die Verwechslung der Tod vom Haupt des Königs abgewandt und führt zum Ende einer episodenhaften Nebenfigur, das jeder Tragik entbehrt.

In Weisses «Rosemunde» liegt ein wohldurchdachter Mordplan der Gattin vor. Sie hat sich auf alle Fälle vorbereitet. Und es kommt ihr diese Vorsicht zu gut. Denn als Hellmich den Dolch bemerkt, den sie in der Hand verborgen hält, um ihn, während der Gatte sie liebend umschlingt, in dessen Körper zu stossen, bleibt ihr noch der Giftbecher. Eine Fabel, die sie erdichtet, erklärt dem Gatten die Waffe in ihrer Hand und wiegt ihn in die blindeste Sorglosigkeit. Sie schiebt einfach den Mordplan der unschuldigen Tochter unter und erklärt sich für Hellmichs Retterin.[2]

Krispus (Weisse) steht vor dem Dilemma, entweder sich schriftlich des geziehenen Frevels schuldig zu bekennen oder seine Weigerung durch den Tod zu büssen. Er wählt den Tod.

Während er einem moralischen Zwang unterliegt, müssen die beiden Rosemunden der Gewalt weichen. Weisses Scheusal wird von Hellmich erst angesichts des Todes, den er durch ihre Hand erleidet, erkannt. Er zwingt sie, indem er ihr den Dolch auf die Brust

[1] Breithaupt: «Renegat», Gerstenberg: «Ugolino», Schiller: «Fiesco»; besonders aber die Schicksalstragödie liebt das Verwechslungsmotiv: Z. Werner «24. Februar»; ausserdem kehrt es wieder in Kleists «Schroffensteiner», Grillparzers «Ahnfrau» und «Treuer Diener seines Herrn».

[2] Eine Umkehrung des wahren Sachverhalts aus Politik, wie sie Fausta (Weisse: «Krispus») aus Rache und Furcht vor den Folgen ihrer dem Krispus entdeckten Leidenschaft vornimmt, indem sie den Stiefsohn der frevlerischen Begierde anklagt, sich zur beleidigten Unschuld erhebt.

setzt, den Rest, den er im Giftbecher liess, auszutrinken.[1]

Auch Wielands «Rosemunde» bleibt nur die Wahl zwischen Dolch und Gift.

[1] Dem trotz alles Sträubens als guten Shakespearekenner entlarvten Ch. F. Weisse (vergl. Weisses Vorwort zu «Richard III.» und Lessings Hamb. Dramaturgie 73. Stück.) hat hier sicherlich die letzte Szene des Hamlet vorgeschwebt.

Selbstmord.

Was den Gebrauch des Selbstmords als dramatischen Motivs zur Zeit der Schlesier betrifft, so können wir auf das beim Mord Gesagte zurückverweisen.

Auch der Selbstmord konnte nicht genügend im Sinn einer greuel- und blutlüsternen Verzerrungswut ausgebeutet werden. Daher lassen ihn Gryphius, Hallmann und Haugwitz ganz ausser acht. Wenn ihn Lohenstein verwendet, so tut er dies in erster Linie nur da, wo es durch die geschichtliche Überlieferung gefordert wird: Cleopatra und Anton (« Cleopatra »), Seneca und Pauline (« Epicharis »), Sophonisbe. Oder er wünscht, durch einen aus freien Stücken episodenhaft eingefügten Selbstmord das Gesamtbild noch blutiger zu gestalten, ohne dass er viel Zeit oder Mühe darauf verwenden muss. Der zuletzt angeführte Wunsch kann uns die ohne innere Veranlassung in der « Cleopatra », « Agrippina » und « Sophonisbe » angehäuften Selbstmorde von Freigelassenen erklären. Nur in «Ibrahim Sultan » mögen wir dem Dichter zwingende, innere Gründe dafür zubilligen, dass er Ambre in den Tod gehen lässt.

Die Fabel keiner seiner Stücke nötigte Christian Weise, zum Tod durch eigene Hand zu greifen, und so bleibt bei ihm natürlich das Selbstmordmotiv völlig unbeachtet.

Gottsched und seine Zeitgenossen begrüssten mit Freude die Möglichkeit, den Tod, der Greuel und des Schreckhaften entkleidet, in Gestalt eines gefassten,

freiwilligen Endes auf die Bühne bringen zu können. Noch mehr mag sie der kurze Verlauf den der Selbstmord gestattet, zu ihrer Vorliebe für dies Motiv veranlasst haben.

Lohenstein bevorzugt zur Begründung seiner Selbstmorde den Zwang. Diejenigen Teilnehmer an der Verschwörung gegen Nero, deren Haupt nicht unter dem Henkerbeil fällt, werden verurteilt, sich selbst das Leben zu nehmen. Sophonisbe erhält vom eigenen Gatten den Giftbecher mit der Aufforderung, ein Ende zu machen. Sie hätte allerdings auch ohnedies Selbstmord begangen. Der Schmach, die ihr von den Römern drohte, musste sie aus dem Wege gehen.

Und damit sind wir zum zweiten Motiv gekommen, das Lohenstein verwendet: ebenfalls Zwang, aber nicht mehr der unmittelbare im engsten Sinn des Wortes, sondern ein Zwang mehr psychischer Natur. Wie Sophonisbe darf auch Cleopatra nicht zuwarten, bis man über sie Schande häuft, die schlimmer ist, als der Tod. Ambre (« Ibrahim Sultan ») kann die hündische Schändung, die der rohe Gewalthaber in rasender Brunst an ihr verübt hat, nicht überleben. Auch weiss sie genau, dass ihr Selbstmord die ihr Wohlgesinnten zu noch blutigerer Rache peitschen wird, als dies die Schändung allein getan hätte. Epicharis hat für ihre Zukunft nur Aussicht auf die schlimmsten Foltern, die immer bis zu dem Augenblick, da ihr Leben zu enden droht, gesteigert, dann aber ausgesetzt werden, um sich zu wiederholen, wenn das arme Opfer sie zu ertragen wieder imstande ist.

Auf einen freiwilligen Entschluss geht nur Paulines (« Epicharis ») und Antons (« Cleopatra ») Selbstmord zurück, die beide nicht den Tod des Liebsten überdauern wollen. Aus freien Stücken geben sich

meist auch die Freigelassenen den Tod, für die oft der unzähligemale variierte Satz:

> «Ein Knecht soll, wenn der Herr stirbt nicht
> bei Leben sein»

(«Cleopatra»: Eros) als Grund angegeben wird. Allerdings sind bisweilen als mitspielende Momente Furcht vor drohendem Unheil beiläufig genannt.

Dem gegenüber ist es für das neue Jahrhundert charakteristisch, dass wir den durch Urteilspruch erzwungenen Selbstmord nur noch einmal wiederfinden (Kleist: «Seneca»), wo ihn die Fabel des Stücks bedingt.

Furcht vor dem drohenden Tod oder schwerer Strafe ist nur in vier Fällen noch massgebend: für Xemin (Grimm: «Banise»), Araspes (Gottschedin: «Panthea»), Paulus (Ayrenhoff: «Aurel») und Ugolino (Gerstenberg). Alle andern Selbstmorde, und es gibt deren nach Gottsched eine erhebliche Zahl, gehen auf rein seelische Beweggründe zurück. Schon bei den drei letztgenannten war der äussere Zwang nicht mehr allein wirkend. Am häufigsten drückt Verzweiflung über den Tod einer geliebten Person dem Hinterbleibenden die Mordwaffe in die Hand. Allein bestimmender Faktor ist dies für Pompeia (Kleist: «Seneca»), Thusnelda (Ayrenhoff: «Hermanns Tod»), Zeangir (Weisse: «Mustapha»), Aspasia (Weisse: «Befreyung von Theben»), Romeo und Julia (Weisse.) Aber auch bei der Mehrzahl der Gestalten, die jetzt noch zu nennen sind, spielt der Schmerz über den Hingang eines teuren Menschen als Motiv mit herein.

Kummer über den Verlust des Geliebten und Verzweiflung angesichts des Unheils, das sie hereinstürzen wähnt, übertäubt den Lebenswillen Didos (Schlegel). Die entsetzliche Klarheit, die ihr die letzten Stunden gebracht haben, lässt Pelopia (Weisse: «Atreus und Thyest») im Tode Schutz suchen.

Reue über eine eigene Tat treibt Araspes (Gottschedin: « Panthea »), Zapor (Breithaupt: « Renegat »), Clerdon (Brawe: « Freygeist »), Marcius (Brawe: « Brutus »), Paulus (Ayrenhoff: « Aurel »), Gambriv (Klopstock: « Hermanns Tod ») und Fausta (Weisse: « Krispus ») in den Tod.

Die höherstehenden Dichter emanzipieren die Motive zum Selbstmord von dem egoistisch-persönlichen Kreis, der ihre Helden umschliesst. Cato (Gottsched) stirbt, niedergedrückt durch den Fall des über alles geliebten Rom, den er nicht hindern kann; Codrus (Cronegk), damit der delphische Spruch zugunsten seiner Vaterstadt in Erfüllung gehe; Brutus (Brawe), damit sein Sohn nicht zum Vatermörder werde, und Philotas (Lessing), der den Höhepunkt des nicht aus selbstischen Motiven entspringenden freiwilligen Selbstmords darstellt, weil er seinem Vater und Reich nicht die Möglichkeit rauben will, den glänzenden Sieg und die Gefangennahme des feindlichen Königsohnes uneingeengt auszubeuten.

Da der Selbstmord einer Ausschmückung, die die Greuelliebe des Publikums befriedigte, noch grössere Schwierigkeiten entgegenstellt als der Mord, darf sich Lohenstein wenigstens die spärlich gebotenen Gelegenheiten zu grässlichen Bildern nicht entgehen lassen.

Vor allen Dingen muss der Augenblick, in dem sich der Todeskandidat den tötenden Stoss versetzt oder Gift zu sich nimmt, stets vor unsere Augen gebracht werden. Es ist dies ja allerdings auch das nächstliegende, zumal wenn man nicht viel Zeit auf den Selbstmord verwenden will.

Die Ängstlichkeit, mit der Gottsched wenigstens theoretisch gegen die Darstellung alles Schreckhaften auf der Bühne zu Felde zog, führte ihn dazu, den eigentlichen Selbstmordakt hinter die Szene zu ver-

legen. Er vermutete wohl nicht, dass er dadurch gerade seine Absichten ins Gegenteil verkehrte (siehe Kapitel «Sterbeszene» S. 155 ff. und S. 172 f.). J. E. Schlegel, E. v. Kleist und Brawe ahmten ihm nach. Der kurze, gegen die Brust geführte Dolchstoss, der ja eigentlich die Tat nur andeuten kann, ist wohl kaum imstand, einen greulichen Eindruck zu verursachen. Überdies kann ja der Lebensmüde im Augenblick der Tat durch Gruppierung der Anwesenden den Blicken des Publikums entzogen werden.[1] Ausser den genannten dachte auch kein Dichter des 18. Jahrhunderts daran, wenn schon der Selbstmörder auf der Bühne sterben sollte, ihn die Waffe erst hinter der Szene gegen sich führen zu lassen und ihn dann noch seinem Publikum vorzuführen.

Ich glaube nicht, dass es die Furcht vor greulicher Wirkung war, die Brawe in «Brutus» veranlasste, den Vorhang fallen zu lassen, während Marcius den Dolch gegen sich führt. Wie Gerstenberg im «Ugolino», wird auch er diesen Abschluss für wirksamer angesehen haben als jeden andern.

Im Vorstehenden ist schon miteingeschlossen, dass das 18. Jahrhundert für den dramatischen Selbstmord ausschliesslich die Waffe zur Anwendung bringt. — Romeo (Weisse) bildet die einzige Ausnahme. — Mit Gedankenschnelle wird der Stoss geführt.

Anders war dies bei Lohenstein.

In «Sophonisbe» und der «Cleopatra» stand ihm die Wahl der Todesart nicht mehr frei. Die Geschichte spricht in beiden Fällen von Selbstmord durch Gift. Auch hatte Philipp von Zesens Roman «Die afrikanische Sophonisbe» — Lohensteins Vorbild — diese Todesart behandelt.

---

[1] Vgl. Beyträge IV. 15. S. 401.

Der Dichter konnte aber ja durch die Verzerrung der Sterbeszene noch seine Rechnung finden.

Wenn er sich bei der « Epicharis » für die Erdrosslung entschied, so mag sich das nur daraus erklären, dass ihm jede andere Todesart in diesem Fall ausgeschlossen schien. Um ergötzliche Schauspiele dem Kaiser zu bereiten, war man — wie wir wissen — darauf bedacht, der Epicharis Leben mit aller nur erdenklichen Kunst zu verlängern. Man wird ihr jede Waffe aus dem Weg geräumt, jede Möglichkeit zum Selbstmord tunlichst ferngehalten haben. Da war es nun ein ganz kluger Gedanke Lohensteins, Epicharis in der Binde, mit der man ihren Kopf an den Folterpfahl zurückgebunden hatte, den Tod finden zu lassen. Ein anderes Ende wäre kaum angebracht gewesen. Der Dichter hätte denn das Drama mit einem Befehl Neros schliessen lassen wollen, ähnlich dem Marc Aurels, der Felicitas einkerkern heisst, bis sie « in stanck und ach und koth und weh verschmachte » (Causin: « Felicitas »). Die Art und Weise, wie Lohenstein diesen Gedanken ausführte, kann allerdings nicht als glücklich bezeichnet werden. Aus den Schimpfreden, die Epicharis gegen Neros führt, ist klar zu ersehen, dass sie die Pläne des Tyrannen, an ihren Foltern weiterhin Ergötzen zu finden, durchkreuzen will. Nicht genug damit, sie muss ihm noch triumphierend zurufen:

« Schau aber, Bluthund, her hier in der Folterbinden
Wird itzt Epicharis des Sterbens Hafen finden. »

Obwohl Nero, kaum dass er diese Worte vernommen hat, befiehlt: « Verwehrt es, sie will sich erwürgen », findet der Henker nur noch eine Tote.

Kann Epicharis so sicher sein, ihre Absicht zu erreichen, dass sie die Anwesenden noch auf ihr Vor-

haben aufmerksam macht? Müsste sie nicht vielmehr zur Ausführung ihres Plans einen Augenblick wählen, in dem sie ganz unbeachtet ist? Lässt es sich denken, dass die auf die fürchterlichste Weise gefolterte Frau, deren Körper kaum mehr an menschliche Formen erinnert,[1] ausser zu den anstrengendsten Reden auch noch die Kraft zu einem solchen Gewaltakt besitzt? Wir glauben kaum, diese Fragen zugunsten Lohensteins beantworten zu können.

Beim Selbstmord durch den Stahl kann Lohenstein in seinem Element schwelgen. Nicht wie im 18. Jahrhundert darf ein rasch geführter Stoss das Opfer dem Tode nahbringen. Langsam bohrt sich der Selbstmörder den Stahl in die Brust. Eros (« Cleopatra ») macht den Herrn darauf aufmerksam, wie die Waffe sich immer tiefer und tiefer in seine Brust einsauge. Charmium (« Cleopatra ») jubelt, während sie die Waffe in ihren Körper hineinpresst: « Schaut, wie das Blut schon spritzt. »

Nur Anton («Cleopatra»), Agrippinas Freigelassener Mnester und Ambre (« Ibrahim Sultan ») treffen sich in raschem Stoss.

Noch mehr als das langsame Eindrücken des Stahls in den Körper entspricht das « Zerkerben der Pulsadern » Lohensteins Wünschen. In der « Epicharis » wendet er diese Art, die Waffe zum Selbstmord zu gebrauchen, allein fünfmal an. Während der Totgeweihte sich den Puls öffnet, lenkt er selbstredend die Aufmerksamheit auf sich.

---

[1] Diese Auffassung vom Zustand der Epicharis stützt sich nicht nur auf den der Ausgabe von 1661 beigegebenen Stich. Schon zu Beginn der 4. Abhandlung spricht Epicharis von ihrem «ausgeädert Leib», den «abgefleischten Beinen», dem «halbgebraten Fleisch.»

Die Freunde sehen «die morschen Glieder hangen
Zerquetscht von Schraub und Stock, von Mark und Kräften leer»

Den Brief, in dem sie Piso zur Beschleunigung des Anschlags anspornt, schreibt sie «mit halbverwester Faust.»

Scaurus lobt seinen Mut, seine Entschlossenheit, die man besitzen müsse,

«wenn man, wie ich itzt tu, kerbt Flechs und Arm entzwei.»

Piso: «Schau, wie die Adern Blut aus beiden Armen spritzen.» —

Seneca versucht lange: «Obs Messer auch spitzig sei und scharf.»

Während der allgemeinen Betrachtung: «Zorn und Begierde geben den Stahl sonst in die Hand», vollendet Seneca das blutige Werk: «Die Adern sind zerkerbt.»

Kaum modifiziert, wiederholt sich dieser Vorgang bei Pauline und Lukan.

In wollüstiger Breite muss uns Lohenstein die einzelnen Phasen des Selbstmordes vorführen. In Kürze gehen die Dichter des 18. Jahrhunderts über den Akt hinweg. Es ist eine auffallende Ausnahme, dass Lohenstein bei Eros und der Ambre das Leben mit dem geführten Stoss enden lässt. Sonst ist dem Sterbenden stets noch eine grauenvolle Todesszene beschieden, bei der aber nur die grausamen Begleitumstände des Sterbens, nicht dagegen der eigentliche Sterbeprozess Berücksichtigung findet (vergl. Kapitel «Sterbeszene»). Den Zweck, den man zu Gottscheds Zeiten mit der Darstellung des Sterbens verbindet, sucht man in einer möglichst zusammengedrängten Szene zu erreichen. Liegt kein solcher Zweck vor, so lässt man den Selbstmörder mit dem Stoss, oft ohne dass er noch einen Laut von sich gibt, enden: Pompeja (Kleist: «Seneca»), Clerdon (Brawe: «Freygeist»), Gambriv (Klopstock: «Hermanns Tod»), Aspasia (Weisse: «Befreyung von Theben»).

Bei Lohenstein haben wir es in der Regel mit wohl eingeleiteten und vorbereiteten Selbstmorden zu

tun. Das tritt ganz klar bei der erheuchelten wie bei der wirklichen Selbstmordszene Cleopatras zutage. Auch Sophonisbe beginnt die Szene mit der Verkündung ihres Entschlusses, die Welt zu verlassen. Sogar wenn der Selbstmord Folge eines Urteils ist, bleibt zwischen der Eröffnung des Machtspruchs und der Tat noch eine geraume Zeit. Diese wird ähnlich ausgefüllt, wie die letzten Stunden derer, die einer Hinrichtung entgegen gehen. Über seine Habe trifft der Scheidende Verfügungen. Er bestimmt, was mit seinem Leichnam geschehen solle, und nimmt rührenden Abschied von Freunden und Familie, die er noch in den letzten Augenblicken zu erfreuen bestrebt ist. Der Gedanke an das Seelenheil liegt den Lohensteinschen Gestalten mit Ausnahme Senecas fern.

Aus der Reihe der Selbstmorde, auf die wir vorbereitet werden, treten wieder die Ambres und einiger Freigelassenen heraus, deren Ausnahmestellung wir schon wiederholt erwähnt haben. Zwar liegt bei Ambre der Grund, der sie in den Tod treibt, schon wieder länger zurück, aber ihr Entschluss kommt ihr erst, als sie die Freunde des Vaters zur Rache aufreizt. Auch wenn der Frevel die furchtbarste Sühne gefunden hat, ist das an ihr begangene Verbrechen nicht verwischt:

— — « Man heilt mit fremden Narben
Die eigenen Schwären nicht und keine blutgen Farben
Verschmiern den Fleck, den Brunst in diesen Purpur macht. »

Hier mag der Geschändeten zum erstenmal der Gedanke an den Tod aufgetaucht sein. Aber sie geht auf eine ausgiebige Betrachtung der Schönheit und

ihrer Folgen über[1] und lenkt erst dann wieder zu ihrem anfänglichen Bemühen, die Anwesenden gegen den Tyrannen zu erhitzen, zurück, streckt ihnen einen Dolch entgegen, das Werkzeug ihrer Rache, das sie sich rasch noch selbst in die Brust stösst, bevor ihr jemand in den Arm fallen kann.

Wie Ambres Umgebung sind auch wir durch diese plötzliche Tat überrascht. Unerwartet kommen uns auch die Selbstmorde der Freigelassenen Diomedes, Iras, Eros und Charmium («Cleopatra»). Während aber Ambre im Verlauf ihres langen Monologs den schweren Entschluss bei sich überlegen konnte, ist er bei Eros die Frucht eines Augenblicks. Anton hat ihm befohlen, ihn niederzustossen. Als alle Bitten, ihm dies Amt zu erlassen, nur taube Ohren finden, durchbohrt sich der Getreue selbst.

Die Selbstmorde des 18. Jahrhunderts sind in der Regel Taten der augenblicklichen Aufwallung. Der Tatbestand, der den Entschluss erzeugt, wird erst unmittelbar vor dem Gewaltakt gegeben. So stürzt sich Brutus (Brawe) in sein Schwert, als er sieht, dass sein Sohn zum Stoss ausholend auf ihn eindringt. Aspasia (Weisse: « Befreyung von Theben »), Thusnelda (Ayrenhoff) und Zeangir (Weisse: « Mustapha ») geben sich den Tod, als der geliebte Freund eben verschieden ist; Pelopia (Weisse: « Atreus und Thyest »), nachdem sie gerade einen Blick in die entsetzlichen Bande,

---

[1] In dieser Betrachtung kommt Lohensteins Bombast, seine überschwänglichen Bilder, der Mangel jeglichen feinen Gefühls so treffend zum Ausdruck, dass ich mir ein Zitat aus dem schwer zugänglichen Werk nicht versagen kann:

«Die Schönheit ist ein Aass, das Geiern meist gefället,
Ein Aass, das stets Gestank der Laster von sich haucht,
Der Wollust giftgen Dampf statt süssen Balsams braucht,
Und Raben an sich lokt, die Ehr und Zucht uns fressen
Und ihren Geilheits Kot schmiern auf ihr lüstern Essen.»

die sie mit Atreus, Thyest und Aegisth[1] verknüpfen, getan hat.

Ausnahmen bilden Cato (Gottsched), bei dem wir in den letzten Akten die Beschäftigung mit dem Todesgedanken annehmen müssen; Dido (Schlegel), die seit dem 4. Akt mit einem Dolche bewaffnet umherläuft, den sie, zu schwach, ihn gegen den Verräter zu gebrauchen, sich ins Herz stossen will. Und neben dem Kleistschen Seneca noch Philotas (Lessing).

Wie die Gestalten der Gryphiusschen Märtyrer sind auch die Selbstmörder nach einer Schablone gezeichnet. Nachdem ihnen das Urteil verkündet ist, oder sie den Entschluss zum Selbstmord gefasst haben, darf ihr heldenhaftes Bild durch kein Wanken, keine Überlegung, ob der Tod der einzige Weg sei, kein Zurückbeben vor dem ungewissen Los der nächsten Stunde getrübt werden. Nach den konventionellen Abschiedstränen, — dem einzigen und nicht häufig angewandten Ausdruck des Schmerzes über ihr Scheiden, — greifen sie entschlossen zur Waffe, die oft als der treueste Freund gepriesen wird, oder heissen das Gift, den «süssen Trank», willkommen. Im 18. Jahrhundert mögen wir diese nivellierende Charakteristik noch damit entschuldigen, dass auf dem Selbstmord meist gar kein Nachdruck liegt; dass er vielmehr sehr

---

[1] Zum erstenmal taucht hier in der deutschen dramatischen Literatur das Motiv unmöglich komplizierter verwandtschaftlicher Blutsverbindung auf, das mit besonderer Hingebung von den Schicksalsdramatikern ausgeschlachtet wird und zu den gröbsten Lächerlichkeiten führt. Nur absurd kann es z. B. wirken, wenn in Müllners «29. Februar» der Vater in seiner Verzweiflung seinem Sohne mit der spitzfindigen Wendung:

«Du bist deiner Mutter Neffe
Und dein Vater ist dein Ohm»

die Augen öffnen will.

Auch Werner («24. Februar»), Müllner («Schuld»), Houwald («Leuchtturm») machen sich dies Motiv zu nutze.

kurz behandelt wird, und man in mehr als einem Punkt der Phantasie des Publikums die feinere Ausgestaltung der Szene überlässt. Für Lohenstein dagegen, der auf viele Selbstmorde so nachdrücklich eingeht, können wir den Grund zu seiner Gleichförmigkeit nur im Mangel an dramatischer Gestaltungskraft sehen. Es kommt der Masse der über einen Leisten geschlagenen Selbstmörderfiguren gegenüber kaum in Anschlag, dass Lohenstein in zwei Fällen die enge Form, in die er seine Gestalten einzwängt, zerbricht.

Rufus, der vor seiner Enthauptung jämmerlich um sein Leben gefleht hatte, erhält in Piso (« Epicharis ») einen gleichgearteten Nachfolger, der ebenfalls nur durch sein Flehen, ihn am Leben zu lassen, eine ganz allgemeine Furcht vor dem Tod äussert. Mit solcher Charakteristik beabsichtigt Lohenstein nur, seine Helden dadurch, dass er ihnen zu wirkungsvollem Kontrast das plump geformte Gegenstück gegenüber stellt, in noch blendenderem Licht erscheinen zu lassen. Todesfurcht zu schildern, hat er dabei nicht im Sinn. Wohl aber mag ihm, als er daran ging, in der « Agrippina » Mnesters freiwilligen Tod zu formen, eine Reihe von Gedanken aufgetaucht sein, die ihn veranlassten, an dem noch zu behandelnden Selbstmord das Bangen vor dem Tod zum Ausdruck zu bringen. Neben der Absicht, das Publikum durch grauenvolle Bilder zu ergötzen, hatte Lohenstein bei den meisten seiner Selbstmorde doch noch den Zweck verfolgt, die heroische Männlichkeit und kühne Selbstüberwindung seiner Gestalten zu charakterisieren. Hatte er aber sein Ziel erreicht, wenn er sie mit dem Gedanken an den Tod alle so rasch fertig werden liess? Wo steckt dann die grosse Tat, wenn ihnen, wie so oft, das Ende als das lockende Paradies erscheint? Auch wenn es den übermensch-

lichsten Helden zu zeichnen gegolten hätte — wollte man nicht Leichtsinn zum vornehmlichsten Merkmal seines Charakters machen, so durfte auch er nicht in solch frivoler Unüberlegtheit die Schwelle des Todes überschreiten. Aus diesen Erwägungen heraus gibt Lohenstein der Selbstmordszene Mnesters (« Agrippina ») einen neuen Zug. Mnester lässt den schon zum Stoss erhobenen Arm wieder sinken:

«Wie Mnester! zitterstu! Schreckt Tod und Sterben dich?
Was starrstu? Hemmt dein Arm noch den beherzten Stich? »

Durch anspornenden Zuruf überwindet er die Schwäche:

« Stoss Mnester, stoss, stoss zu. »

Warum muss aber jetzt, wo die Schale der Konvention zum erstenmal gesprengt ist, gleich wieder eine abgenutzte Redensart den Stoss begleiten:

« — — — durch solch bepurpert Sterben
Kann aus den Wunden man ihm Ehrenfahnen färben » ?

Nicht um die leiseste Regung wird die Seele des Selbstmörders im Drama des 18. Jahrhunderts bereichert. Ohne dass man erwähnt, was für Empfindungen ihn angesichts des Todes durchströmen, stösst er blind auf sich ein; mutig nur dann, wenn wir auch den als Helden bezeichnen, der beim Eindringen der ersten Welle aus dem unversehrten Boot in die See springt.

Nicht einmal in typischen Zügen wird mehr Todesbangen bezeichnet. Jede Überlegung, jedes Schwanken hätte den Heldencharakter nach dem Urteil der Zeit verwischt.

Darin, dass J. E. Schlegel Dido in den beiden letzten Akten nur noch mit der Waffe in der Hand

auftreten lässt, dürfen wir wohl kaum ein Charakteristikum ihrer Todesfurcht sehen. Keines ihrer Worte würde diese Annahme bestätigen.

Den gewaltigen Fortschritt, den Lessings «Philotas» in diesem Punkt bedeutet, wussten seine dramatischen Kollegen nicht zu verstehen oder gar nachzuahmen. Hier ist bereits alles Typische der Todesfurcht ausgeschaltet. Philotas findet sich nach seiner Eigenart mit dem Gedanken an den Tod ab und wird, wenn er auch eine zu auffallende logische Schulung an den Tag legt, durch seine Menschlichkeit zum Helden, der die früheren, diesen Titel beanspruchenden Papiergespenster weit hinter sich lässt.

Tod im Kampf.

Massenszenen finden wir im deutschen Drama des 17. und 18. Jahrhunderts wenige. Ensembleszenen bis auf Gœthes «Götz» keine einzige. Es setzt eine grössere dichterische Gewandtheit voraus, aus Massen auf der Bühne einen lebenden Organismus zu formen, als sie die Dichter vor Gœthe besassen. Auch das zeitgenössische Theater erfüllte die Vorbedingungen nicht. Schlacht- und Volksszenen[1] spielen sich daher hinter der Bühne ab.

Man vermeidet im 18. Jahrhundert sogar, jede Art von Zweikampf und blutigem Streit auf die Bühne zu bringen. Zum Teil wohl aus Furcht, die Kampfszene würde die dramatische Wirkung beeinträchtigen. Andrerseits, um den der gewaltsamen Todesart anhaftenden Schrecken aus dem Wege zu gehen. Schliesslich aber auch aus Sorge, die Einheit des Orts zu verletzen.

Letztgenannter Grund war für Cronegk massgebend, als er den dramatischen Höhepunkt im «Codrus» — die Szene, in der der König den Streit mit

[1] Das englische Theater liebte es — im Gegensatz zum deutschen — Massen auf der Bühne zu entfalten, grosse Kämpfe und Schlachten darzustellen. Die meisterhaften, organisch zusammengeschlossenen Volksszenen Shakespeares z. B. im «Julius Caesar», «Coriolan» u. a. sind bis heute unerreichte Vorbilder. Da aber die eben genannte Gepflogenheit des englischen Theaters sich in der Hauptsache auf die historischen Dramen beschränkte, diese jedoch aus dem Repertoir der englischen Komödianten ausgeschlossen blieben, wurde sie nicht auf die deutsche Bühne übertragen (vergl. W. Creizenach: «Die Schauspiele der englischen Komödianten» Einleitung S. XC. ff. D. N. L. Bd. 23).

den Wachen vom Zaune bricht, um durch seinen Tod den delphischen Orakelspruch zugunsten seines Reiches zu beugen -- hinter die Bühne verlegte und sich so der vorzüglichsten Wirkungen beraubte. In seinen « Gedanken über das Trauerspiel Codrus » erklärt der Dichter ausdrücklich: « Die Tat des Codrus selbst war gar nicht auf die Bühne zu bringen, und musste durch eine Erzählung vorgetragen werden, wenn man nicht die Einheit des Ortes beleidigen, oder, welches ebensoviel wäre, einen zweyten Vorhang wollte aufziehen lassen ».

Cronegk kann sich auf J. E. Schlegels Beispiel berufen, der den allerdings viel weniger wichtigen Tod Ulfos (« Canut ») auf dieselbe Weise den Augen des Publikums entzieht. Wie bei Cronegk bedeutet auch im Brawe'schen « Freygeist » die Verlegung des Zweikampfes hinter die Bühne eine empfindliche Einbusse an dramatischem Leben und somit am Wert der Dichtung.

Lohenstein liess sich von den oben angeführten Rücksichten nicht beirren. Aber einen Schlachtentod kennt das Drama des 17. Jahrhunderts überhaupt nicht. Und der Zweikampf, den Lohenstein in der « Sophonisbe » zur Darstellung bringt, ist für sein und das nachfolgende Jahrhundert der einzige auf der Bühne. Dieser Zweikampf ist eigentlich nur eine heldenmässigere Art des Selbstmords. Himilco und Micipsa fürchten Schimpf und Gefängnis der Römer. Ihr Leben hat nach dem Tod der Herrin keinen Wert. Die Worte:

« — — — Ein Knecht hats höchste Gut
Der Treu und Ehr erreicht, der durch verspritztes Blut
Des Herren Leiche salbt »

geben das Signal zu dem mörderischen Kampf, in

dem sie, ohne weiter den Mund zu öffnen, « einander aufreiben ».[1] Wie die Szene beschaffen sein mochte, die das Publikum ergötzte, können wir z. T. aus den Worten der Frauen Sophonisbes entnehmen, vor denen sich das Schlachten abspielt, bei dem

« der Helden Faust das Schwert durch eigne Därmer treibt ».

Ein grimmiges Drauflosschlagen also, dessen blutrünstiger Eindruck sicherlich noch durch die Blutblase unterstützt wurde. Endlich haben sich die beiden Helden niedergemetzelt. Ihren Fall geben die Frauen zu erkennen: « Ach Himmel hilf! itzt fallen des Reiches Säulen!»

Neben diese Ausnahme tritt die ebenso exzeptionelle Szene, die den Tod im Felde auf die Bühne bringt. Um den Schlachtentod ist es allerdings Kohlhardt, den C. Heine[2] als Verfasser « Karl XII. » bezeichnet, nicht zu tun. Denn er behandelt ihn sehr stiefmütterlich. Er beabsichtigt, nur getreu den Wirkungsprinzipien der Haupt- und Staatsaktion ein grossartiges, effektvolles Bild im Bombardement von Friedrichshall vor die Augen des Publikums zu bringen, zu dem nur eine szenische Bemerkung die allernotwendigste Handlung, nämlich das Niedersinken des Königs auf einen starken Schuss aus der Stadt, an die Hand gibt. Dies « lebende Bild » wird, nachdem General Sicker den König mit einem blauen Mantel bedeckt hat, durch seinen Ruf: « um des Himmels Willen, der König ist ertötet » und durch die Klagen der Anwesenden abgeschlossen.

Ausser den eben genannten Fällen bedient sich der Dichter, um uns eine Schlacht oder einen Kampf

[1] s. Inhaltsangabe des Dramas.

[2] Vgl. seine Einleitung zu dem von ihm herausgegebenen Textneudruck S. XIV f.

zu vergegenwärtigen, der Erzählung. Diese umschliesst Verwundung und Tod in folgenden Werken: Gottscheds «Bluthochzeit»: Coligny; der Gottschedin «Panthea»: Abradates; J. E. Schlegels «Canut»: Ulfo; Ayrenhoffs «Aurel»: Maximin; desselben «Hermanns Tod»: Segest; Weisses «Richard III.»

Soll aber aus irgend einem Grund das Ende des im Kampf zu Tod Getroffenen noch vor unsere Augen gebracht werden, so enthält der Bericht nur den Vorfall, der die Todeswunde verursacht, und der Sterbende wird noch auf die Bühne geführt.

Auf die Berichte vom Tod in Schlacht oder Kampf kommen wir noch gelegentlich der Besprechung des Todes hinter der Bühne zurück. Die Fälle, in denen der Sterbende auf die Bühne gebracht wird, sind in dem Kapitel «Sterbeszene» noch des Näheren besprochen.

Natürlicher Tod.

Die Effekte, mit denen Gryphius und Lohenstein Wirkungen zu erzielen gewohnt waren, konnten bei der Darstellung des natürlichen Todes nicht verwendet werden. Daher wird dies Motiv von ihnen ausgeschaltet. — Der Begriff natürlicher Tod ist hier nicht im engumgrenzten Sinn des Wortes, sondern als Gegensatz zum gewaltsamen Ende gefasst. —

Die ungezählten Wiederholungen desselben gewaltsam blutigen Sterbens mögen lange, bevor man des Gesamtcharakters der Lohensteinschen Dramen müde wurde, des Ueberschwangs, Bombasts, der Unnatürlichkeit, einen leisen Wunsch nach Abwechslung hervorgerufen haben. Die Freude am Greuelvollen war zwar noch lange nicht erloschen, aber man wollte es in einer neuen Form geboten bekommen. Hallmann, ein sonst völlig unorigineller Kopf, der, wie wir schon gesehen haben, den für wirkungsvoll erkannten Effekt in nicht einmal variierten Wiederholungen immer wieder bringt, kam diesen Wünschen der Zeit entgegen.

Seine Hinrichtungsszenen können als Plagiate der Vorgänger bezeichnet werden, — mit Ausnahme der Hinrichtung durch Hunger. Aber schon seine Morde bringen etwas Neues. In den ersten plumpen Anfängen finden wir die Herbeiziehung des Milieus zur Unterstützung der dramatischen Wirkung.

Aber zu viel wichtigeren Neuerungen wird Hallmann geführt durch seine Freude am Übersinnlichen.

Sie leiht ihm Motive, die teilweise freilich im Keim schon bei Gryphius und Lohenstein vorhanden waren.

Von Geistererscheinungen machen beide Vorgänger Gebrauch. Bei Gryphius aber finden wir im « Carl Stuard » zum erstenmal und dann bis Hallmann nicht wieder das Motiv, das für Hallmanns « stille Vorstellungen » das Vorbild abgab. Poleh sieht im Wahnsinn Ereignisse, die in der Zukunft eintreten werden. Diese Ereignisse werden auf einer zweiten Bühne als lebende Bilder auch dem Publikum vorgeführt.

Aber die beiden ebengenannten Motive werden von Hallmann ausgebaut und viel häufiger verwendet, als dies zuvor der Fall war. Auch fügt er noch ein Neues hinzu: Musik, deren Ursprung wir nicht kennen, muss die Sphäre des Uebersinnlichen, Visionären verdichten.

Durch diese Vorliebe, übernatürliche Elemente in das reale Irdische hereinspielen zu lassen, gewinnt Hallmann auch dem unblutigen Tod Züge ab, die beim zeitgenössischen Publikum Wirkung verhiessen.

Keiner der Todesfälle, die er behandelt, ist das Ende einer vorbereitenden Krankheit. Sie sind auch keineswegs frei von Greueln; denn damit, dass der Tod nicht auf gewaltsame Weise herbeigeführt werden sollte, war noch lange nicht eine Minderung der heute abscheuerregenden Grausamkeiten geboten. Im Gegenteil. An brutrünstigen Effekten übertrifft Hallmann wenn möglich, noch seine Vorgänger.

Das Hineinspielen des Wunderbaren in das Reale verführt den Dichter leicht zu Unklarheiten. Eine solche wirkt besonders störend beim Tode der « Sophia ». Wenn wir an den Buchstaben des von Hallmann gezeichneten Herganges hängen bleiben, so können wir das Dunkel nicht durchdringen.

Nachdem Sophia die Hinrichtung ihrer Kinder hat mit ansehen müssen, soll sie im Kerker auf ewig eingemauert werden. Zuvor wird sie von Hadrian, dessen Lüsten sie sich geweigert hat, dem die bisher genommene Rache noch nicht genügt, in ihrem Elend grausam verhöhnt. Endlich hoffen wir, dass man die Bedauernswerte der Ruhe überlässt. Aber seine scheusslichsten Trümpfe hat der Wüterich bis zuletzt noch zurückgehalten.

Hadrian: « — — — — Mein Engel
muss zuvor mit Speis und Trank die
zarten Glieder laben.

Auf seinen Wink öffnet sich der innere Schauplatz, in welchem die Totenmahlzeit gezeigt wird, « nehmlich die drey Köpfe der Kinder mit drey Gläsern Blut.»

Hadrian und die anderen Unmenschen, die ihn begleiten, haben ihre gemeine Lust daran, Sophia auf die widerlichste Weise zum Genuss dieser « herrlichen Speisen » aufzufordern. Nicht genug damit; es müssen noch « zwey Todte mit Pfeilen erscheinen, welche ein höchst trauriges Ballet nebst untergemischten, grausamen Geberden gegen die Sophia tanzen.» Aber Sophias Standhaftigkeit verlässt sie nicht einmal in diesen Augenblicken. Sie fleht nur zum Himmel um baldige Erlösung von ihren Leiden. Und auf ihr Gebet erscheinen in den Wolken[1] — die Szene bildet

[1] Hier mag Hallmanns Phantasie durch Bilder angeregt sein, die wie z. B. manche Fra Bartolommeos und Andrea del Sartos (vgl. Wölfflin, Klassische Kunst S. 161 f.) Maria, andere Heilige oder Engel in geschlossenen Räumen auf Wolken darstellen. Dieser Brauch beschränkt sich übrigens nicht auf die genannten Meister. Besonders die Schule der Carracci nimmt ihn in ihren Heiligenbildern auf (z. B. « Communione di S. Girolamo », Bologna Pinakothek). An Girolamo Marchesi (« Sposalizio », Bologna Pinakothek) u. Allessandro Allori (« Annunziazione » Florenz, Accademie) gewahren wir dieselbe Erscheinung, ebenso bei Dürers « Mariä Geburt » aus dem Marienleben.

der Kerker — die Geister ihrer Kinder und verheissen ihr die Märtyrerkrone.

« Du wirst in dieser Nacht uns, auch wir dich
umbfangen ».

Sophia gerät in Verzückung. Sie beginnt schwärmerische Reden zu führen. Da erscheint der Tod, verheisst ihr Ruhe und Frieden; es sei nun Zeit, sie mit dem Märtyrerkranz zu krönen:

« Drumb nimm mit Freuden an des Pfeiles sanfte
Spitze,
Wodurch dein Leib sich schwingt zum aus-
erwählten Sitze.»

Sophia heisst ihn willkommen.

Von diesem Zeitpunkt an wird die allegorische Person des Todes nicht mehr erwähnt. Der Sterbeprozess nimmt seinen Fortgang. Hadrian ist über den raschen Tod Sophias erstaunt.

Es wäre klar, das Sophia eine Vision hat und diese zur Unterstützung der grausigen Wirkung nur dem Publikum bildlich vorgeführt wird, ohne dass Hadrian und seine Begleiter die Gestalt des Todes wahrnehmen. Wir glauben auch, dass dies Hallmanns Absicht war. Nun lässt er aber Hadrian während der Erscheinung des Todes in die Worte ausbrechen:

« Welch Schäusal wil itzt in den Kercker dringen!
Wil uns der grimme Tod schon umb das Leben
bringen?»

Diese Worte haben aber keinerlei Konsequenzen. Sie bleiben ohne jegliche Resonnanz. Es wird weder von weiteren Angstrufen Hadrians noch gar von seiner Flucht gesprochen, noch irgendwie seine Teilnahme an dem Vorgang zwischen dem Tod und Sophia ausgedrückt. Seine erstaunte Frage, als er Sophien erblichen sieht:

« — — — — Wie ist Sophia tot?

Sol sie so schnell entgehen der wohl verdienten
Noth?«

wäre keineswegs gerechtfertigt, wenn er gesehen hätte, wie der Tod der Märtyrerin den Pfeil übergibt.

Es liegt also notwendigerweise ein Versehen Hallmanns vor und man streicht am besten die Worte, die Hadrian äussert, als der Tod den Saal betritt. Hierdurch erhält der ganze Vorgang einen einheitlichen Charakter. Den einer Vision Sophias, deren Möglichkeit durch den ausdrücklichen Hinweis auf ihre Verzückung bestätigt wird. Einer Vision, die wie die Erscheinung von Hamlets Vater in der Szene zwischen Hamlet und seiner Mutter oder die Banquos in der Bankettszene nur Hamlet oder Macbeth selbst und dem Publikum, aber nicht den anderen Personen des Stücks zum Bewusstsein kommt.

Der letzte Monolog Sophias ist durchaus der Schablone gemäss. Nachdem sie den Tod willkommen geheissen und in verschiedenen Variationen ihre Freude, ihre Sehnsucht nach den Kindern ausgesprochen hat, fühlt sie sich vom Pfeil berührt und verspürt dessen «starke Kraft». Zum «Freudenspiele» wird ihr dieses «Trauerfest». Nun wendet sie sich im Gebet an Christus — ein Gebet, das nur durch den konventionellen Hinweis: «Es wollen mir nunmehr erstarren Mund und Worte» die Todesnähe verrät. Auch verschiedentliche Bitten um Aufnahme in den Himmel fehlen nicht. Verzeihend gedenkt Sophia der Feinde, die sie in ihr Gebet einschliesst. Nach einem «Nim Jesus mich zu dir» entflieht das Leben. — Lauter Elemente, die wir bei andern Sterbeszenen genugsam kennen lernen werden.

Auf die Frage Hadrians, ob Sophia tot, antwortet Heliodor höhnend: «So ists: Ihr Christus wil ihr selbst zum Hencker werden.»

Und ganz überflüssigerweise muss jetzt noch nachträglich Paladia mit den Worten, die in ähnlichen Fällen Hallmann immer gebraucht, die letzten Züge Sophias begleiten: «Sie athmet! Sie erstarrt! Ihr schwacher Geist ist fort!»

Die visionäre Verzückung, die Sophias Sterbeszene charakterisiert, steigert sich bei Hallmanns «Theodoricus» in Wahn.

Ohne Grund hat Theodoricus sich seiner treuesten Diener und Freunde beraubt, indem er die Schuldlosen dem Tod überlieferte. Um sich zu betäuben, gibt er im «königlichen Prangesaal» ein festliches Bankett. Aber sein Gewissen lässt ihn nicht ruhen. Seine Selbstvorwürfe steigern sich; seine Erregung wächst, und «als die Schüssel mit dem Fischkopfe auf die Tafel nahe bei den König gesetzet wird», bricht er verzweifelnd aus:

«— — — Ihr Götter, ich verschwinde,
Welch Scheusal setzet man dem König vors Gesicht?
Wie? irr ich? Wird verdeckt der Augen helles Licht?
Doch ja! Wir sehen recht: Ihr Himmel wir vergehn!
Ich sehe Symmachs Haupt in dieser Schüssel stehn.»

Es gehört schon die blutige Phantasie Hallmanns dazu, um die quälenden Gewissensfoltern oder das Strafgericht des Himmels auf diese scheussliche Weise zu vergegenwärtigen.[1] In dieser Szene ist aber der Gedanke wenigstens einheitlich durchgeführt. Während die Getreuen sich bemühen, den entsetzten König zur

[1] Dasselbe Motiv verwendet übrigens noch Klinger in seinem Roman «Faust». Auf des Teufels Geheiss verwandelt sich der eben auf die erzbischöfliche Tafel getragene Kalbskopf in das Haupt eines Unglücklichen, den der Bischof in den Tod getrieben hat. Hier ist nicht nur von einem Phantasiegebilde des Frevlers die Rede, sondern von einer Erscheinung, die sich allen Anwesenden mitteilt (vgl. D. N. L. Bd. 97 S. 204.)

Besinnung zu bringen, jammert dieser, ohne auf sie zu hören, weiter:

«Ach Symmach! sey versöhnt! Ach! wo du bist verletzt
«So quäle mich doch nicht mit deinem blassen Haupte.»

Es gelingt nicht, den König zu überzeugen, dass er nur einen Fischkopf und nicht des Symmach entstelltes Haupt vor sich habe. Rasend und halb ohnmächtig muss er in sein Schlafgemach gebracht werden. Dort verfällt er in tiefen Schlummer. Während noch zu des Königs Beruhigung ein «anmutiges Nachtliedgen» gespielt wird, erscheinen ihm die Geister aller im Stück ermordeten Personen. In unerschöpflichen Tiraden klagen sie Theodoricus an, heischen Rache und künden ihm seinen nahen Untergang:

Alle Geister: «Himmel erhöre den kläglichen Schall
Räche der Unschuld erlittenen Fall,
Blitz auf den Mörder mit donnerndem Knall.
(Die Geister verschwinden mit einem knallenden Feuerwerk).»

Theodoricus erwacht in Todesangst und lässt die Seinigen alle herbeirufen. Durch Zauberkünste glaubt er verhext zu sein. Der Leibarzt offenbart ihm aber, dass er in seinem Zustand die Rache des Himmels zu sehen habe.

Der König verfällt wieder in seine Phantasien, beschwört die stets vor seinem Geiste auftauchenden Erscheinungen um Versöhnung. Er nimmt dann Abschied von seinen Kindern, da er den Tod nahen fühlt. Hallmann lässt den ganzen Apparat der in solchen Fällen üblichen Reden spielen. Der Sterbende mahnt, man solle nicht um ihn trauern; der Götter Recht habe seinen Tod verlangt. Er trifft Ver-

fügungen über seine Beisetzung, bestimmt seinen Nachfolger etc., ohne irgendwie vom nahenden Tode eingeengt zu werden. Die Worte:

«Princess, mein End ist dar: der Würger naht herzu,
Mich aus der Marterburg zu führen in die Ruh»

sind mehr eine gefällige Einleitung seiner letzten Rede als eine Charakterisierung seines Zustandes.

«Indess empfaht den Kuss».

Athal.: «Ach thränenschwangrer Blick». «(Es wird ein trefflicher Donnerschlag gehöret).»

Theodoricus: «Ich sterb.» Amal.: «Ach er verblasst, die Augen sind gebrochen.»

Also nur in der Situation ist eine Neuerung eingetreten, der Sterbeprozess ist nach wie vor der gleiche. Dieselbe lange Rede mit den immer gleichen Bestandteilen, die geringe Variation in den Schlussworten und in der Bezeichnung des Todes durch andere (vergl. «Sterbeszene»). Wie bei den am Hunger zugrunde Gegangenen begnügt sich Hallmann auch hier nicht, den Sterbenden vor unseren Augen hinsinken zu lassen, ohne durch ergebnislose Wiederbelebungsversuche den Tod als unumstössliche Tatsache nachdrücklichst festgestellt zu haben.

Die Wiederbelebungsversuche sind genau so gehalten, wie in der genannten früheren Szene. Einem der Anwesenden fällt ein, es könnte noch nicht zu Ende sein. Er lässt scharfe Essenzen und warme Tücher bringen, aber bevor noch ein Erfolg eingetreten sein konnte, äussert sich ein anderer schon: «Umbsonst! Ach nur umbsonst! Die Seel ist schon entwischet.» Jammern der Angehörigen und ein endlos fortgesetztes «Wohl dem», der so lebt, dass er jeden Augenblick zum Tode gerüstet ist, beschliesst das Stück.

In der « Catharina » ist das übernatürliche Element zurückgedrängt. Nur in dem Traum der Königin, der uns vorgeführt wird, ist es enthalten: Morus und der Bischof, die enthauptet worden waren, weil sie des Königs Schluss nicht billigten, erscheinen der Catharina, klagen über ihren grausamen Tod und verheissen ihr ein baldiges, sanftes Ende.

Aber Catharinas Tod selbst soll durchaus natürlich sein. Sie stirbt am Schlagfluss, wie der «Bäpstliche Nuntius» sofort erklärt.

Immer noch hat sie Hoffnung, dass der König die Bolena verstossen und sie wieder in Gnaden aufnehmen werde. Da muss sie die Nachricht, die der kaiserliche Gesandte und der Nuntius ihr bringen, zu Boden schmettern:

Nuntius: « Sein (des Königs) Schluss ist festgestellt
Dass nemblich Ihn an statt der Catharinen
Bolena soll bedienen. »

Nun bricht ihr Herz.

Catharina: « Wie wird mir! Grosser Gott! Ich zitter! Ich vergeh!
(Catharina sinkt in Ohnmacht.)
Weh Dir! O Heinrich! Weh! Ach weh!»

Schrecken erfasst die Anwesenden. Nur eine der Vertrauten behält den Kopf oben. Sie lässt « Balsam, Oel und Glut » bringen und es gelingt ihren Bemühungen unter den einförmigen Klagen der Jungfrauen, die Königin zum Leben zurückzurufen.

Catharina fühlt aber den nahen Tod. Eine rührende Abschiedsszene, ein geschmackvolles Bild, das uns aber nicht mehr fremd ist: (vgl. Hinrichtung S. 59.) « Ich fahr aus Engelland zur wahren Engelbühne » geht dem Tode voraus.

Eine kleine Nuance lässt Catharinas letzte Worte von den sonst gebräuchlichen abweichen. Dafür klebt aber die Umgebung umso fester an der Schablone: « Ihr Götter, sie erblasst! Sie athmet! Sie vergeht! »

Die Klagen der Jungfrauen sollen als Beispiel für die steife, überladene, unwirkliche Manier, die Unfähigkeit Hallmanns, Leben darzustellen und aus dem einförmigen Schema herauszutreten, nachstehend angeführt werden:

Die erste Jungfer: « Ach Felsen-schwehre Noth! ach Jammer-reiche Plagen!»
Die zweite Jungfer: « Ach allzu-strenger Schmertz! Ach unverhoffter Riss! »
Die dritte Jungfer: « Ach unsre Chloris stirbt, der Gärten Paradiss ».
Die vierte Jungfer: « Ach unsere Fürstin stirbt, die Krone aller Kronen.»
Die fünfte Jungfer: « Ach dass der Himmel nicht der Engel wil verschonen.»
Die sechste Jungfer: « Ach rauher Donnerschlag, Ach Threnen-reiche See!»
Alle zusammen: « Ach unerschöpffte Pein! Ach Gallenbittres Weh!»

Eine gewisse Verwandtschaft mit dem Tode des Theodoricus und der Catharina weist der Tod des Wenceslaus (« Joannes Nepomucenus ») auf. Mit Theodoricus hat Wenceslaus die Schuldbeladenheit und den vom Himmel als Strafe gesandten Wahnsinn gemein; mit der Catharina den blitzgleich zu Boden schmetternden Tod.

Das Volk steht in hellem Aufruhr vor den Toren des Palastes. Nepomuks unschuldiger Tod soll Sühne erhalten. Zytho hat sich der Strafe durch Selbstmord entzogen. Der König weiss sich keine Rettung mehr und verfällt aus Furcht in Raserei. Er glaubt mit

unsinnigen Gewaltmassregeln gegen den Pöbel ankämpfen zu können. Den Einzigen, der es gut mit ihm meint, erdrückt er beinahe in einer wahnsinnigen Umarmung. Auf das wahnwitzigste Lachen folgen Tränen. Qualvolle Erscheinungen drücken ihn nieder. In der höchsten Raserei, als ihn alles verlassen hat, schreit er: « O wehe, was ist dieses (fällt zur Erde), ein stich auf mein herz! O verfluchte untreu des himmels; soll denn Wenceslaus sterben, der held aller helden so ellend zu grunde gehen? nein, ich werde nicht sterben, meine Faust soll zeigen, dass ich auch wider den Himmel streben kann (will aufstehen und fällt wider den Boden) aber es ist umbsonst, ich sterbe. Verflucht ist deine That, die du an mir begangen, o wehe es brennet, ich fahre — zur Hölle (stirbt). »

Die conventionellen Formeln sind hier vermieden. Gegenüber allen früheren Sterbeszenen ist zweifellos ein gewisser Naturalismus bemerkbar. Auch von verwandten Szenen der Haupt- und Staatsaktionen hebt sich diese rühmlich ab. Das « lustige Element », hier der Dr. Babra, ist ferngehalten. Fraglos wollte der Dichter einen völlig ernsten Charakter des Sterbens gewahrt wissen. Allerdings sind die Mittel, die er gebraucht, zu naiv, als dass wir uns eines Lächelns erwehren könnten.

Nicht über den Tod Wenzeslaus' hinaus dauert der ernste Charakter der Szene. Als Ahalibama mit Oslav und Dr. Babra kommt, beginnt wieder das Gemisch von Tragödie und Posse. Im geschraubtesten Stil äussern sich Ahalibama und Oslav, und in der trivialsten Sprechweise des Pöbels antwortet Babra. Ahalibama: « Ah mein König todt? »

Babra « Ja Mäuse todt dazu. »

Ahalibama: « Wo ist Zytho? »

Babra: « hic jacet in Drecco. »

Ahalibama: « Zytho das Zeitliche gesegnet! »

Babra: « Er hat sich selbst todt gestochen und sine lux und crux crepirt. »

Ahalibama: « Oslav lasset den verblichenen leichnamb Eurer Sorgfalt anbefohlen sein, dass er würdig beygesezet werde. »

Oslav: « Dieses heist mich ohnedem meine Pflicht, o Königin. »

Babra: « Doktor Babra wird bedacht sein, ihm eine würdige grabschrifft zu sezen, die beyläuffig in folgendem bestehen kann:

hier liegt Herr Wencl todt und zwar mit hauth und haar
bey dem schwerd, strick und rad der schönste zierath war,
mein leser gehe weg, er mög sich sonsten rächen
und als todter noch die Seele dir durchstechen.»

Ganz auf das Wunder, ganz auf den Bibelbuchstaben gründet sich der « Tod Adams » (Klopstock). Das Wunder tritt aber nicht in der aufgeputzten Gestalt des unerwartet Sonderbaren auf. Es ist hier eine ganz selbstverständliche Erscheinung, dass der Herr mit dem Menschen verkehrt.

Klopstock lag nichts an den Aeusserlichkeiten, die den Tod einleiten und begleiten. Es war ihm darum zu tun, das Sterben selbst, die Seelenzustände dessen, der dem Tod ins Auge sieht, den allmählichen Niedergang der menschlichen Kräfte und seine Tragik zu geben. — Dies Streben zeichnet Klopstock vor allen seinen Vorgängern und Zeitgenossen aus. Ob allerdings zur Durchführung derartiger künstlerischer Absichten das Drama der geeignete Ort ist, muss als fraglich bezeichnet werden.

Dass ein Greis von ungezählten Jahren stirbt,

kann uns zwar nicht als hochtragisches Motiv erscheinen. Aber Adam ist nicht der todesreife Mensch. Ihm war ewiges Leben bestimmt gewesen; und nur durch seinen Sündenfall hatte er dies Gut verwirkt. Das Wort «Tod» war ihm unbekannt geblieben bis zu Kains Verbrechen. Der Tod des einzigen seiner Nachkommen, den eine Krankheit hinweggerafft hatte, war ihm verschwiegen worden. So trifft es ihn, wie ein Donnerschlag, als ihm des Herrn Wort bekannt wird. Ganz der Freude über die Glückseligkeit Hemans und Selimas hingegeben, hat ihn «schneller als je der schnellste Gedanke erdacht worden ist», der kommende Tod erschüttert. Er weiss, dass er heute sterben wird, und wartet nur auf den Todesengel, der sich ihm bei der Vertreibung aus dem Paradiese angekündigt hatte. Dies erfährt Seth aus des Vaters Mund. Seth will der einzige sein, der in diesen schweren Stunden um Adam ist. Er spricht ihm Mut zu; hält ihm vor, dass nur eine Erschütterung seiner Gesundheit ihm die Todesahnung nahe gebracht habe. Und gern klammert sich Adam an diesen rettenden Gedanken; gern lässt er den Sohn gehen, von Gott Verlängerung seines Lebens zu erflehen. Gott aber antwortet nicht.

Am Altar, neben Abels letzter Ruhestätte, will sich der Greis sein Grab machen. Da hört er den Todesengel heraufkommen. Aus ihm spricht der Mund des Herrn: «Ehe die Sonne den Cedernwald hinuntergestiegen ist, sollst du des Todes sterben.» Und das ist: «wenn ich wiederkomme und auf diesen Felsen hintrete und ihn erschüttre, dass er niederstürzt.»

Adam will sich, des Herrn Grösse anbetend, in das Unabwendbare schicken. Der Verwesungsgedanke taucht wieder und wieder vor ihm auf; er dünkt ihm das Qualvollste zu sein. Allmählich nahen die Vorboten des Todes. Eine milde Abschiedsstimmung be-

fällt ihn, die er jedoch von sich abschüttelt, da er sieht, wie sie den Sohn ergreift.

Er soll nicht ruhig dahingehen. Kain, der Brudermörder, kommt; um Rache zu nehmen dafür, dass ihn Adam erzeugte. Einen furchtbaren Fluch schüttet er über ihn aus: « An dem letzten deiner Tage müsse dich die Todesangst von 7000 Sterblichen ergreifen, müsse das Bild der Verwesung — » Adam fällt ihm ins Wort und Kain flieht, ohne den Fluch zu vollenden.

Die Höhe seines Unglücks bringt Adam einen verzweiflungsvollen, unnatürlichen Gleichmut, der aber nur kurz anhält.

Die Sonne ist weit heruntergestiegen. Da verlässt ihn angesichts der kurzen Spanne, die ihn noch vom Tode trennt, plötzlich alle Ruhe. Angst fasst ihn, furchtbare Todesangst. Grauenvolle Bilder steigen vor seinen Augen aut; die Folgen seiner Schuld. Die Menschheit muss ihm ja fluchen. Und trotzdem hofft er auf Erbarmen von denen, deren Blüte er geknickt hat. Erschöpft fällt er endlich in einen unruhigen Schlummer. —

Um die Schatten mehr zu vertiefen, liebt es Klopstock, seinen düstersten Bildern die hellsten Lichter aufzusetzen. In der « Hermannsschlacht » lässt er Hermann und Thusnelda jubelnd den Sieg begehen, während wenige Schritte neben ihnen, durch einen Teppich verdeckt, die Leiche Siegmars liegt, den sie nur leicht verwundet wähnen. In « Hermanns Tod » wird das Wiedersehen der beiden Gatten durch Tanz und Lied gefeiert, ein Idyll, das Thusnelda mit vollen Zügen geniesst. Sie ahnt ja nicht, dass vor der Tür das Todesschicksal harrt. Adams Tod wird in seiner Wirkung gesteigert dadurch, dass am selben Tag die freudige Verbindung zweier seiner Kinder gefeiert

werden soll; noch mehr gesteigert dadurch, dass Eva in einem Ueberschwang von Glück, weil sie einen verloren geglaubten Sohn wiedergefunden hat, zu dem Gatten zurückkehrt.

Lange versteht Eva nicht, was ihr in den nächsten schweren Stunden beschieden ist. Sogar, als sie das Grab sieht, neben dem Adam schläft, schweigt noch jede bange Ahnung; sie glaubt, der Gatte habe nach seines zweiten Sohnes Gebeinen gegraben. Endlich offenbart ihr Seth die volle, fürchterliche Wahrheit. Adam erwacht. Er sieht nicht mehr. Aber noch erkennt er unter den Stimmen der Weinenden eine, die er lange nicht gehört: die Sunims. Zuerst will er nicht an die freudige Botschaft glauben, dass der als tot Betrauerte ihm wiedergegeben ist. Erst als er den Sohn in seinen Armen hält, kann er sich einer letzten Freude hingeben.

Schon steigt die Sonne hinter die Cedern. Die Kinder bitten um den Segen des Sterbenden. Auf Adam aber lastet der Fluch; er kann nicht segnen. Die namenlose Angst kehrt wieder. Und wieder kehren die furchtbaren Phantasien. Er sieht den Todesfluch, den er auf die Menschheit geladen hat, erfüllt. Das Blut der Erschlagenen klagt ihn an. Überall nur Tod:

« Ach! und diese Mutter mit gerungenen Händen, die gen Himmel ruft! Und dieser todte Jüngling mit der stummen Lippe. Er war ihr einziger Sohn! Jener ausgerissene Arm! — Jener rauchende Schädel! — Flieht! Flieht! Erbarmt Euch meiner, meine Kinder. Ihr einsamen Uebrigen und führt mich von diesem Gefilde weg.»

Ein inbrünstiges Gebet, das Seth für den Vater gen Himmel schickt, und seine Nähe gibt Adam endlich die Ruhe wieder. Er meint, er habe sanft ge-

schlummert. Ein mildes Lächeln zieht um seine Lippen. Nach all den vorangehenden Qualen ward ihm Frieden. Jetzt kann er die Zurückbleibenden segnen. Für das ganze Menschengeschlecht erbittet er viel Freude, viel Schmerzen:

« Der grosse Angebetete — — erinnere Euch oft, dass Ihr sterben müsst, wieder unsterblich zu werden. Liebt Euch unter einander — — Menschlichkeit müsse Eure Wonne sein ».

Während er seine Worte endet, tönt aus der Ferne ein dumpfes Geräusch. Seth springt ängstlich auf: « Hört ihr die Felsen beben? »

Eva: « Adam! »

Seth: « Sie beben immer näher herauf. »

Adam: « Richter der Welt, ich komme. »

Indem der Fels krachend einstürzt: « O Tod! — Du bists! — ich sterbe! » —

Man kann in Klopstocks Werk eine grosse Allegorie des Sterbens sehen, ähnlich wie uns in neuester Zeit Maeterlinck eine Allegorie des Todes und des Schmerzes über den Verlust eines Heimgegangenen in « La mort de Tintagiles » gab. Die symbolische Deutung der meisten Elemente von « Adams Tod » liegt klar vor Augen. Auch die meisten von Adams Aeusserungen wären in jedes beliebigen Sterbenden Mund denkbar. Sogar Kains Erscheinen und sein Fluch könnte als Folge des Sündenfalls dahin umgedeutet werden, dass man ihn als Personifikation der Selbstvorwürfe betrachtet. Auch dass die Wahl des Dichters zu einer symbolischen Darstelluug gerade auf Adam fiel, liesse sich erklären. Der Tod war in dieser biblischen Vorzeit von eminenter Tragik; noch nicht wie heute durch die Gewöhnung abgeschwächt, dass es das natürliche Ende des Menschen sei. Dies lässt die Wucht seines Herantretens un-

geminderter hervorbringen, und man liebt bei symbolischen Darstellungen die reine Abstraktion.

Das Wesen Klopstocks widerspricht aber einer solchen Deutung. Die vielen Fussnoten, die beinahe für jede Aeusserung eine Belegstelle in der heiligen Schrift zitieren, weisen darauf hin, dass wir hier eine Mosaik vor uns haben, unsagbar mühselig zusammengesetzt, um ein bibeltreues Bild wiederzugeben.

Wäre Allegorie Klopstocks Absicht gewesen, so hätte er sich nicht so an den Bibelbuchstaben binden dürfen. Dadurch wird er hier und dort gehindert, das grosszügig allgemein Gültige zu bringen, und vieles, was nur für den Einzelfall Berechtigung hat, wird zu sehr in den Vordergrund gedrängt.

Andererseits aber lässt sich die Einreihung des « Adam », die Boxberger vornimmt, unter die Idyllen nämlich, die gegenüber der « Verderbtheit der überzivilisierten Welt » in eine Welt paradiesischer Unschuld, in ein « Arkadien, ein irdisches Elysium » zurückversetzen, nicht wohl aufrecht erhalten. Denn nirgends wird hier eine dahinzielende, tendenziös zu deutende Aeusserung laut, und zum anderen haben wir es hier gar nicht mit einem irdischen Elysium zu tun. Im Gegenteil. Adams Schuld, die auf dem ganzen Menschengeschlecht lastet, kann an Gewicht durch keine andere überboten werden. Und gegenüber der ruchlosen Fluchbeladenheit des von Gott gezeichneten Brudermörders treten die idyllischen Momente ganz in den Hintergrund.

Die Vorliebe für biblische Stoffe und wohl auch die Neigung, das Sterben künstlerisch zu gestalten, mögen zusammen Klopstock zu diesem Werk veranlasst haben.

Vom Hergebrachten geht der Dichter völlig ab. Er erzielt seine Wirkungen nicht durch Effekte, die

aufdringlich Aug und Ohr bearbeiten; er ist der erste, dem es beim Tod um feinere Instinkte seines Publikums zu tun ist. Uns seelisch zu erschüttern ist seine Absicht, vielleicht nicht ohne Besserungsnebengedanken.

In bisher unerreichter Kunst sind die einzelnen Phasen des Sterbens wiedergegeben. Es wird uns nicht plump, weil eben von Zeit zu Zeit vom fortschreitenden Kräfteverfall die Rede sein muss, ein oder das andere Symptom des herannahenden Todes ohne Veranlassung vorgehalten. Wenn Adam oder ein anderer von dem Zustand des Scheidenden spricht, so liegt ein zwingender, innerer Grund vor.

Bevor wir noch wissen, dass Adam dem Tode entgegengeht, erklärt Seth den Grund dafür, dass er sich nicht mit den andern der Freude über die Verbindung der Geschwister hingeben kann. Er ist erschreckt über die Veränderung, die mit Adam vorgegangen ist. Ein ungewohnter Ernst, eine furchtbare Blässe, starrender Blick und bebender Gang haben ihn erschüttert.

Zum erstenmal aus Adams eigenen Mund erfahren wir über seinen Zustand, als ihn der Gedanke der Verwesung bestürzt, deren Anzeichen er schon jetzt an sich zu bemerken wähnt. Die Augen werden ihm dunkler, sein «Arm bebt und starrt»; schwer fällt ihm das Atmen.

Der Dichter lässt es nicht bei diesen direkten Erklärungen bewenden. Adams Zustand soll uns durch mittelbare Hinweise veranschaulicht werden. Er will noch einmal die blühende Welt schauen, bevor er von ihr Abschied nimmt. Aber als ihm Seth das Zelt weit öffnet, sieht er Edens Gebirge nicht mehr, glaubt die Sonne ganz von Wolken bedeckt. Seine Sehkraft schwindet mehr und mehr. Als er erwacht, sind seine

Augen zu schwach um die Gattin zu erkennen. Er sieht nur noch vage Umrisse einer weiblichen Gestalt, die er für Selima hält. Seine Schwäche, die durch den furchtbaren Eindruck des Absterbens verstärkt wird, drückt er nur dadurch aus, dass er sich an den Sohn anlehnt.

Ausser Seth werden auch die andern Gestalten des Dramas zur Charakterisierung von Adams-Zustand benutzt.

Kain findet den Vater verändert. Auch er bemerkt die auffallende Blässe. Nur legt er sie sich in seiner lieblosen, rohen Weise zurecht: « Ist das Adam? Du wurdest ja sonst beim Anblick derjenigen nicht bleich, die du elend gemacht hast. » Eva erschrickt, als sie die « furchtbar bleichen Hände und den ängstlichen Schlaf Adams » bemerkt. — Im Kapitel « Sterbeszene » werden wir auf diese Fragen ausführlicher zu sprechen kommen. —

Während wir dem Drama « Adams Tod » eine gewisse Tragik nicht absprechen konnten, haben wir es bei dem Trauerspiel « David » mit einem völlig untragischen Stoff zu tun. David hat eine Volkszählung vorgenommen. Als furchtbarster Frevel, — Misstrauen gegenüber dem Gotteswort, — sei diese Tat von Gott durch eine verheerende Pest bestraft worden. Eine tragische Schuld dürfte das Aufklärungszeitalter in diesem Wissensdrang kaum gesehen haben. Der 4. und 5. Akt ist aus unaufhörlichen Todesberichten zusammengesetzt. Während im Umkreis der Bühne Tausende und aber Tausende sterben, wird uns nur eines Einzigen Tod vorgeführt.

Husai, Davids alter Freund, hatte Bethlehem beim Ausbruch der Pest verlassen. Trotzdem hat ihn die fürchterliche Krankheit ergriffen. Bis nach Jerusalem konnte er sich noch schleppen. Hier bricht er zu-

sammen. Da er auf seinem Weg nur Sterbende sah, will er nicht glauben, dass der König noch am Leben sei. Mit eigenen Augen muss er sich davon überzeugen. Joab sucht zu verhindern, dass der Pestkranke vor David tritt. Aber dieser geht dem sterbenden Freund selbst entgegen. Zwei Boten führen Husai herbei «und lassen ihn im Eingange auf die Erde niedersinken und halten ihn so.» Nur mühsam und mit gebrochener Stimme bringt Husai noch heraus, weshalb er herauf kam. Bewusstlosigkeit umfängt ihn auf Augenblicke, als er kaum ein paar Worte weitergesprochen. Der Tod ist ihm schon so nah, dass er nicht mehr weiss, ob er noch auf Erden oder schon im « dunklen Thal der Toten » sei. Um ihn zu überzeugen, dass er noch unter den Lebenden weile, will ihn David umarmen. Joab aber wirft sich dem König in den Weg. Nur verschwommen noch dringt zu Husais Bewusstsein, um was es sich handle. « Was wütet der? Ists nicht der Feldherr? Sieh er meint, . . sie (die Pest) flammt von mir auf David.» Dass Joab noch einmal erklärt: « so lang ich leb, umarmt er dich nicht » geht schon an des Sterbenden Ohren vorüber. Er schaut sich um. Noch erkennt er die Anwesenden; nur Salomo vermisst er. Er erinnert sich aber, als sie ihn ins Tor trugen, des Knaben Schatten auf dem Söller bemerkt zu haben. Er wünscht ihn zu sehen, steht aber von seiner Bitte ab in der Einsicht, dass der Anblick den Knaben zu sehr erschüttern müsste.

Wenn Klopstock jemanden sterben lässt, so muss häufig einer der Hinterbleibenden dem Sterbenden Grüsse an die auftragen, die dieser in Abrahams Schoss treffen wird. So hier auch David. Das Erlöschen der Geisteskräfte bei Husai zeigt sich merklich darin, dass er in gleichsam nur noch mechanischer Funktion seiner Lebenskräfte ausführt, zu wem er heute hinüberkäme:

«Zu Jonathan!.... und Abraham! und Moses!
zu Hiob!...
Zum Richter über Jsrael!... den Schaaren
Die heut mit mir ins Tal des Todes gehen!...
Zum Allerheiligsten!... zu ihm hinüber!
Zu ihm ... zu meinem Gott! ... und Deinem
Gott!»

Mit den letzten Worten sinkt er zusammen. David ruft ihn noch an; aber Husais Geist ist entflohen: «er wacht nicht wieder auf ... legt ihn auf Purpur und Zedernholz.»

Wir haben hier ein Sterben infolge von Krankheit. Aber von den Einzelerscheinungen des Leidens ist nicht die Rede. Ja es wird nicht einmal wie bei Adam von einem Dunkelwerden der Augen oder Erzittern gesprochen. Der Eindruck, den Husai auf die Umgebung macht, wird nicht erwähnt. Einzig und allein in der durch Punkte als gebrochen bezeichneten Rede und der Unfähigkeit Husais, klare Gedanken zu fassen, zu vollem Bewusstsein seiner und der andern Lage zu gelangen, liegen Hinweise auf die Todesnähe.

Kurz und dunkel gehalten ist Thusneldas Tod (Klopstock: «Hermanns Tod»). Nur wenige Bemerkungen deuten auf ihn hin.

Als Hermann zum Todesgang aufbricht, von seinem Weibe Abschied nimmt, bittet er sie zurückzubleiben: «Sie werden dich schonen.» Thusnelda: «Werde ich mich denn schonen? Nicht bleiben, Hermann! Mein, mein, mein Hermann, nicht bleiben!» Sie fällt bei einer Säule nieder und nicht einmal unter Hermanns Kuss erwacht sie.

Als sie wieder zur Besinnung kommt, ist Hermann fort. Sie wünscht den Tod aus Gambrivs Hand:

« Du konntest retten und hast nicht gerettet. Töte mich auch. (Sie sinkt wieder wie sterbend nieder). »

Während Hermann die erste Ohnmacht als «sanften Schlaf» bezeichnet hat, sieht Gambriv in dieser Erschöpfung Boten des kommenden Todes: « Das erhabene Weib da. Dies Walhallamädchen, welches der Gram tötet. »

Fürst Bojokal, der zurückkommt, und die Daliegende sieht, frägt ebenfalls sofort: « Stirbt sie auch? »

Was aber Bojokal und Gambriv zu ihren Äusserungen veranlasst, bleibt unausgesprochen.

Thusnelda erwacht wieder mit dem Gedanken: « Ob er wohl schon tot ist? »

Sie sieht Hermann in einer Vision stürzen. Sie sieht sein Blut. Dann kehren ihre Gedanken zu Theude zurück, zu glücklichen Bildern aus dessen Jugend. Nur dass bei ihr selbst jetzt die Todesahnung aufdämmert, kann die folgenden Worte erklären:

« Wenn es so ist, wenn das aus Wodans Schilde rollte . . . Ja so ist es gut, sehr gut! Und so ist eure Thusnelda bald bei euch! »

Ein Abschiedsgruss an Gambriv, der sich selbst entleibt hat, als er die Todesboten hört, der Ausruf, als sie Hermanns Tod erfährt: « Hertha, er ist tot, » ist das letzte, was Thusnelda bei vollem Bewusstsein spricht. Die Äusserung, dass auch Segest tot ist, dringt nur noch den Lauten nach zu ihren Ohren, ohne erfasst zu werden: « Wer ist tot? » . . .

Und als darauf Katwald im Hinsterben Hermanns Namen noch einmal ausspricht, da endet sie: « Ist Hermann tot? (Sie stirbt). »

Aus den Hinweisen, die Klopstock gibt, die ich sämtlich angeführt habe, lässt sich ein eindeutig klares Bild über den Grund von Thusneldas Sterben nicht

gewinnen. Der Gram, der der hellaufjauchzenden Freude über den Wiederbesitz des Gatten jäh gefolgt ist, hat sie offenbar jäh hinweggerafft.

Für die Deutung, dass sie eine Isoldennatur sei, die des Geliebten Tod nicht überleben will, deren Wille zum Tod ihr Leben endigt, haben wir keinen Anhaltspunkt.[1]

---

[1] In dem «Grafen Essex» aus Ludwig Hoffmanns Repertoir 1716 (vgl. C. Heine, Viertelj. f. Litt.-Gesch. Band I. S. 322 ff.) stirbt die Königin auf die Nachricht, dass Essex hingerichtet sei, Florisbe sich vom Burgtor herabgestürzt habe, «vor Schmerz erbleichend.» Welcher Art dieser Tod ist, ob ausgeführt oder auf eine szenische Bemerkung beschränkt (letzteres wahrscheinlich), könnte nur nach Einsicht in die Wiener Handschrift beantwortet werden. In den Heineschen Ausführungen ist diese Frage nicht berührt.

Das Drama des 19. Jahrhunderts bringt neben Richard Wagners Isolde noch zwei Frauengestalten, die nach des Geliebten Tod durch ihren Willen das Leben überwinden: Kleists «Penthesilea» und Grillparzers «Hero».

Die Sterbeszene.

Den Gegenstand des folgenden Kapitels werden die Szenen bilden, die der Dichter dem Todgeweihten noch gönnt, nachdem bereits der Streich gegen dessen Leben geführt ist. Um ein abgerundetes Bild zu erhalten, werden wir hier einzelnes, das bereits im Kapitel: « Natürlicher Tod » abgehandelt wurde, noch einmal flüchtig zum Vergleich streifen.

Im 17. Jahrhundert verzichtet man in der Regel darauf, das Opfer nach dem Gewaltakt noch am Leben zu erhalten. Lautlos sinkt der zu Tod Getroffene nieder; oder es entringt sich nur noch ein Aufschrei oder Seufzer seinen Lippen, und die Umgebung gibt Auskunft über den Eintritt des Tods, der weiter nicht dargestellt wird.

Gryphius weicht von diesem Schema nie ab; man wollte denn die verschwindend knappe Zeitspanne, während der die Schergen die gefolterte Catharina von Georgien über die Bühne tragen, um sie auf den flammenden Scheiterhaufen zu werfen, als Sterbeszene auffassen.

In diesem Punkt eiferte er Causin, der doch in manchen Stücken sein Lehrer war, nicht nach. Januarius (Causin: « Felicitas ») wird, nachdem das Urteil, das ihn zum Tode durch Peitschenhiebe verdammte, hinter der Szene vollzogen ist, auf die Bühne gebracht, um dort zu verscheiden. Von einer ausgeführten Sterbeszene ist allerdings auch hier nicht die Rede. Der Sterbende wird kaum berücksichtigt. Nur der Eintritt seines Todes ist bezeichnet.

Auch Lohenstein ist der Sterbeszene durchaus abgeneigt. Zum mindesten legt er eine auffallende Gleichgültigkeit an den Tag, wenn seine Opfer der Auflösung entgegen gehen. Ist Gift die Todesursache, so kürzt er die der Vergiftung folgende Szene möglichst ab. Hat der Moriturus seine Adern zerkerbt, ist also rascher Eintritt des Todes nicht möglich, so lässt der Dichter die Verblutenden in einigen Fällen zwar noch weiterreden, weist aber nicht im mindesten auf das Herannahen des Todes hin. Auch das Ende wird hier weder vom Sterbenden selbst, noch durch seine Umgebung irgendwie hervorgehoben (« Epicharis » : Piso, Scaurus). — Die Sterbeszenen, die Lohenstein einigermassen als solche zu skizzieren für nötig hält, sucht er nach Kräften dem Zeitgeschmack entsprechend auszugestalten.

Hallmann meidet es, seine Figuren nach dem Gewaltakt noch am Leben zu erhalten; von den Szenen, die dem nicht gewaltsamen Ende seiner Helden vorausgehen, war bereits die Rede. Die Stellung von Haugwitz und Weise in dieser Frage ergibt sich aus den allgemeinen Erörterungen zu Anfang unserer Untersuchung.

Während sich zur Zeit der schlesischen Dramatiker das Hauptinteresse auf die blutige Tat konzentriert, beginnt man umgekehrt von den 30er Jahren des neuen Jahrhunderts an, das Sterben allein darzutellen, den gewaltsamen Anlass dazu, der früher stets den Augen des Publikums vorgeführt werden musste, häufiger hinter die Szene zu verlegen.

Die zuletzt bezeichnete Behandlungsart greift aus schon genannten Gründen immer Platz, wenn ein Kampf zur Todeswunde führt; ferner aus übertriebener Scheu vor allem Grauenerregenden bei einseitigen Theoretikern wie Gottsched; aus dramatischer Taktik bei Lessing und Gerstenberg.

Wir haben im bisherigen Verlauf unserer Untersuchung die Fälle, in denen das Sterben nur flüchtig gestreift oder nur angedeutet wurde, an entsprechender Stelle bereits erledigt und kommen nicht mehr darauf zurück. Wir beschränken uns vielmehr auf die Sterbeszenen, die durch ausführlichere Behandlung oder bedeutsamen Gehalt verraten, dass der Dichter mit einem gewissen Nachdruck bei ihnen verweilte. Dies Verweilen war in den meisten Fällen durch das gleichzeitige Zusammenwirken mehrerer Faktoren bestimmt. Wenn im Folgenden einzelne dieser Faktoren herausgegriffen werden, so geschieht dies nicht, weil wir sie für allein massgebend halten, sondern nur, weil wir ihnen in dem betreffenden Einzelfall die ausschlaggebende Wirkung zuschreiben.

Im 17. Jahrhundert haben Rücksichten auf äusserliche Wirkung unbedingt vorgeherrscht.

Causin war bestrebt, die ausgesuchten Greuel, mit denen er die grausame Raserei des Tyrannen charakterisierte, vor die Augen seines Publikums zu bringen. Ist die Hinrichtung nicht auf der Bühne vorgenommen worden, so wird zu diesem Zweck das abgehauene Haupt, der blutige Rumpf oder der zerschmetterte Leichnam des zu Tod Gebrachten vor die unglückselige Mutter hingeworfen. Wiederholungen waren zu meiden; darum lässt der Dichter einen der Jünglinge, an dem der Machtspruch, der ihn zum Tod durch Peitschenhiebe verurteilte, bereits vollzogen ist, in den letzten Atemzügen noch auf die Szene tragen. Einer detaillierten Ausschmückung bedurfte Causin hier nicht mehr, um der Greuellust seines Publikums zu genügen. In der Aufforderung des kaiserlichen Hauptmanns:

« — — — — Schaut euren bruder an
Wofern ihn iemand noch vor wunden kennen kan! »
liegt genug Illustration.

Die Lust an grausamer Verzerrung kam auch bei Lohenstein, wenn er Sterbeszenen ausführte, zum Durchbruch. Die Römer, die zum Scheiterhaufen Agrippinas kommen, gerade als dort der Freigelassene Mnester, um der Herrin nachzufolgen, sich den Dolch in die Brust gebohrt hat, sind vom Dichter nur dazu eingeführt, uns den qualvollen Todeskampf des treuen Knechtes nahzubringen. In noch verschärfterem Grade finden wir dieselbe Massregel bei Charmiums Tod. Hier frohlockt die Selbstmörderin, als die feindlichen Römer ihr in den Arm fallen wollen, da gewaltig schon ihr Blut hervorspritze. Die Römer höhnen:

« Ist dieser bluttge Wurm, dies ungeheure Weib
Die schöne Charmium? »

und weisen auf jede Zuckung des sich vor Schmerzen windenden Körpers hin.

Lukan (« Epicharis »), der sich auf des Nero Geheiss den Puls öffnen musste, führt uns peinvolle Bilder vor, indem er seinen Redefluss an einigen Stellen unterbricht, um uns die blutige Szene ja zu vergegenwärtigen:

« — — — — Diss Blut mahlt eine Schrift,
Die meines Bürgers Kriegs Abbildung übertrifft
Ja die in Sand und Staub verspritzte Purpurtinte
Wird . . . .
Ins Buch der Ewigkeit doch schreiben den Lukan. »

Und später noch einmal:

« Der Adern Brunn müht sich des Lebens Oel zu giessen
Durch hundert Röhren aus. »

Senecas Sterben (« Epicharis ») mag den weitgehendsten Anforderungen des Publikums und des

Dichters genügt haben. Die peinliche Empfindung droht hier, wo die Farben gar zu dick aufgetragen sind, in Lachlust umzuschlagen. Senecas Blut rinnt nur in wenigen Tropfen, nachdem er sich die Adern geöffnet hat. Man redet lange hin und her, was der Grund hierzu sein könne. Bei dieser Gelegenheit stellt sich die feinfühlende Pauline vor, wie ganz anders das Blut ihres Feindes dahinströmen würde:

« Gewiss, weil Nero nichts als Blut gewohnt zu trinken,
Wird sein gefüllter Wanst ein reicher Springbrunn sein,
Wenn er, sein Henker, ihm den Dolch wird stossen ein. »

Nach mehreren weisen Aussprüchen kommt Seneca endlich eine Erleuchtung:

« Wie oder fehlet Luft, dass die versperrte Flut
Nicht sein Behältnis lässt? »

Er lässt sich einen Dolch geben und stochert damit offenbar in seiner Wunde herum. Neros Hauptmann, der das Urteil überbrachte, spottet der « zarten Wunden » und gibt dem Helden den Rat, den Dolch in sein Herz zu stossen. Aber eine solche Angst vor Todesqualen, dass er dieser Aufforderung nachkäme und schnell ein Ende machte, darf Seneca nicht äussern.[1] Er muss erst noch Gift nehmen und « in die mit heisser Flut gefüllte Wanne » steigen, sein ganzes historisches Wissen auskramen, bis er endlich seinen Vätern beigesellt wird.

Es ist auffallend, dass wir erst nach einer langen Spanne von Jahren und bei einem Dichter, dessen

[1] Seneca:

«Wer Wermuth nicht verdäuen
Und Schmerz verschmerzen kann,
Verschlingt nur ohne käuen
Die Arzney herber Pein.»

Geschmack durch den freundschaftlichen Verkehr mit dem ersten Ästhetiker seines Jahrhunderts geläutert und veredelt sein müsste, der Freude an Grausamkeiten wieder eine entscheidende Rolle bei der Gestaltung seiner Bühnenbilder zuschreiben müssen. Aber es lässt sich nicht leugnen, dass Chr. F. Weisse nach den Schlesiern der einzige Dichter ist, bei dem das genannte unedle Motiv einen bestimmenden Einfluss erhält. Schon die Wahl seiner Stoffe verrät, dass er der Bearbeitung von Greueln nicht abgeneigt war. Seiner Tantalidentragödie legte er in Hygins Fabel die grässlichste Auslegung der Pelopidensage zugrunde.[1] Auch die Wirkungen, die seine Dramen auf das Publikum ausübten, bestätigen unsre Beobachtung. Wegen «des Schrecklichen der Handlung» wurde «Rosemunde» bei ihrer Erstaufführung in Hamburg abgelehnt.[2] Verzerrter und grausamer als die Qualen des vom Gift durchwühlten Paares in der «Rosemunde» ist Pelopias Selbstmord. Hier bemerkt der Dichter ausdrücklich, dass das Schwert, das sich die Unselige in die Brust stiess, stecken bleibt; erst Aegisth darf es ihr herausziehen. Auch für Kallikrates («Befreyung von Theben») gibt Weisse in einer Anmerkung die Vorschrift, dass ihm ein Pfeil in der Brust stecke, den Aspasia mit ihrer Hand halte, den der Sterbende bei der Nachricht vom völligen Sieg Thebens herausreisse, um im glücklichen Gefühl dieser frohen Kunde zu sterben. — Wenn späterhin eine Beschleunigung des Todes in die Hand des Verwundeten gelegt werden soll, so lässt man es bei einem Aufreissen des Verbandes be-

---

[1] Vgl. Minor: «Weisse und seine Beziehungen zur deutschen Literatur» S. 231.

[2] Ebenda S. 222 f.

wenden («Jungfrau v. Orleans»: Talbot), meidet aber jede peinliche Schaustellung. —

Gerstenberg ist in diesem Punkt mit Weisse nicht zusammenzuwerfen; er empfindet das stark Aufgetragene als tragisch notwendig.

Die einzige Sterbeszene, die wir bei Christian Weise finden (Tobias «König Wenzel»), geht augenscheinlich auf den Wunsch zurück, die beliebte, rohe Frivolität durch einen tragischen Hintergrund möglichst in ihrer Wirkung zu steigern.

Erst von Gottscheds Zeit an mag die Absicht, das Publikum zu rühren, bewusst hervorgetreten sein. Neben ihr wirkten nun aber auf die Gestaltung der Sterbeszene so viel andere Motive ein, dass man sie nirgends als ausschlaggebenden Faktor bezeichnen kann. Selbst nicht im «Codrus», zu dem doch Cronegk ausdrücklich bemerkt: «Ich wäre zufrieden, wenn nur Elisinde, Medon und Philaïde die Thränen der Zuschauer erpressen könnten»;[1] — wie viel mehr denn, müssen wir hinzufügen, wenn mir dies bei Codrus Tod geglückt wäre. Auch in Grimms «Banise», Weisses «Krispus» und «Romeo und Julie» tritt der Wunsch des Dichters, stark auf die Tränendrüsen seines Publikums zu wirken, klar hervor.

Mehr und mehr verdrängen im Drama des neuen Jahrhunderts berechtigte Rücksichten die rein äusserlichen. Die Herrschaft französischer Gesetzmässigkeit bringt wenigstens das Gute mit sich, dass der Dichter nicht mehr allein mit dem Ziel, möglichst stark auf das Publikum zu wirken, arbeitet. Tektonische Interessen treten in den Vordergrund. Man ist immer eifriger bestrebt, alle Teile des Dramas mit dem zugrunde liegenden Plan in Einklang zu bringen. Der

[1] In den dem Drama beigefügten «Gedanken über das Trauerspiel Codrus.»

Tod, das Sterben wird nicht mehr rein aus Freude am Schrecklichen behandelt. Die Sterbeszenen erfüllen meist einen höheren Zweck.

Einen solchen könnte man bei flüchtiger Überlegung vielleicht auch der Sterbeszene Antons (Lohenstein: « Cleopatra ») unterschieben. Es läge nahe, dass der Dichter unter allen Umständen eine Szene zwischen dem sterbenden Anton und Cleopatra wünschte, um den rätselvollen Charakter dieses unnatürlichen Weibes zu beleuchten, die man vielleicht nicht mit Unrecht eine Vorläuferin der Machtweiber Adelheid (« Götz »), Solina (Klinger: « Neue Arria »), Gianetta (Klinger: « Otto »), Mathilde (Müller: « Golo und Genoveva ») nennen könnte. Aber auch der nachsichtigste Beurteiler wird in dieser Szene eine Klärung, Erweiterung oder Vertiefung des Bildes von Cleopatra vergebens suchen. Es sind auch hier rein äusserliche Momente, die Lohenstein eine erweiterte Sterbeszene für Anton diktieren. Über die Schwierigkeiten, die in der Situation liegen — die Königin hat ihr Ziel, des Gatten Tod, erreicht, und steht nun dem durch ihre Schuld Sterbenden gegenüber — setzt sich der Dichter blind hinweg. Wir erfahren rein gar nichts über die wahren Gefühle Cleopatras; wir sind im Unklaren, ob ihre Worte, ihr Gebahren auf Verstellung und Heuchelei, zurückgeht, oder ob wirklich eine gewisse Reue erwacht ist. Cleopatra ist durchaus so gezeichnet, als ob sie das liebende Weib wäre, das des Gatten Tod als schwerstes Unglück empfindet.

Schon Hallmann hatte den auf der Strasse überfallenen Hermogenes (« Antiochus ») nur aus Rücksicht auf die Fortführung der Fabel am Leben gelassen; er musste die Schändlichkeit des verräterischen Climenes und seiner Genossen enthüllen, damit diese ihrer Bestrafung entgegengeführt werden konnten.

Auch Osman (Krüger: «Mahomed IV.») stirbt nur deshalb auf der Bühne, damit dem Sultan endlich die Augen über das schändliche Gebahren seiner Mutter geöffnet werden.

Brawe lässt Granville («Freygeist») sterbend auf die Bühne tragen, weil sich erst aus der Szene zwischen den beiden Freunden die tieferen Beweggründe zu Clerdons Selbstmord ergeben, der ohne dies nur unklar und oberflächlich motiviert wäre.

Klopstock mag es selbst als Mangel empfunden haben, dass in seiner «Hermannschlacht» nur gesungen und geredet wird, dass sich auch nicht die geringste Vibration von der gewaltigen Erschütterung, die in nächster Nähe ihren Herd hat, bis auf die Bühne erstreckt. Er mag dadurch, dass er Sigmar und Werdomars Knaben verwundet auf die Szene schaffen liess, diesem Mangel abzuhelfen gewünscht haben. Und fraglos wird uns hierdurch die unfern tobende Schlacht etwas näher gerückt.

Eine grosse Anzahl Dramen des 18. Jahrhunderts steht im Dienst gewisser Persönlichkeiten der Geschichte und Sage. Man liebt besonders in Gottscheds Kreis, hehre Gestalten auf die Bühne zu bringen, zu deren Verherrlichung das ganze Drama angelegt erscheint. Eigenschaften, die dem sentimentalen, unmännlichen Zeitalter fern lagen, werden gefeiert: das Einsetzen der ganzen Persönlichkeit für eine Idee; für die Freiheit des Vaterlands («Codrus», «Befreyung von Theben»), für die republikanische Verfassung («Brutus», «Cato»), für den Glauben, für die Familie. Bewundern sollen wir die starren Stoïker, wie Cato und Brutus, die aufopfernde Liebe zum Vaterlande eines Codrus, bewundern die Glaubenstreue Olinths und Sophronias, die selbstvergessene Vater-, Sohnes-, Freundes- und Gattenliebe. [Mustapha (Weisse); Emilia (Lessing);

Grandlove (Breithaupt); Granville (Brawe); Thusnelda (Ayrenhoff)]. Kann aber der Dichter leichter Bewunderung in uns erwecken, als wenn er auch den sterbenden Helden von keiner andern, als der edlen Regung bewegt zeigt, derentwegen man ihn verherrlicht? Dies ist die vornehmlichste Ursache, warum wir von Gottsched an so viele ausgeführte Sterbeszenen vorfinden.

Ist es weniger die Persönlichkeit, als eine bestimmte Idee, die der Dichter zum Ausdruck bringen will — der Held wird eben dann nur als Träger dieser Idee verherrlicht — so kann der Dichter ebenfalls keine bessere Gelegenheit finden, seine Tendenz eindringlich vorzutragen, als wenn er sie dem schon vom Tod umfangenen Helden in den Mund legt. Zumal, wenn dieser nur deshalb zugrunde geht, weil die von ihm vertretene Anschauung nicht durchgedrungen ist. « Aus keiner anderen als einer patriotischen Absicht» hat sich Ayrenhoff, wie er selbst in der Vorrede zu « Hermanns Tod » bemerkt, der dramatischen Dichtkunst gewidmet. Eine nachdrückliche Mahnung zur Einigkeit wollte er in der Hermanndichtung an das deutsche Volk richten. Die Sterbeszene Hermanns ist breit angelegt, weil sich der Dichter die eindringlichste Wirkung davon versprach, wenn er die Folgen der Uneinigkeit vorführte und zugleich in die entflammende Rede des Sterbenden seine gewichtige Mahnung verwob.

Schliesslich werden einige Sterbeszenen nur deshalb ausführlicher behandelt, damit dem Bedürfnis nach poetischer Gerechtigkeit Genüge getan wird. Wie Atreus, Rosemunde, Hellmich und Fausta sterben, darin offenbart sich die Strafe des Himmels. Wenn Zeangir, als er die ruchlosen Pläne seiner Mutter erfährt und sich selbst als unwissentliche Ursache am

Tod des Freundes bezeichnen muss, den Dolch gegen seine Brust führt und sterbend seinen Tod als Rache für der Mutter Verbrechen erklärt, so hat die Sühne des ränkevollen Weibes, das eine abgöttische Liebe für seinen Sohn empfindet, mit einem zermalmenden Schlag begonnen.

Hat sich die zum Tode führende Tat nicht vor unsern Augen abgespielt, so muss der Dichter sie auf irgend eine Weise uns nahe bringen, bevor er den Todgeweihten auf die Bühne führen lässt.

Für diese Frage kommen nur die Dramatiker von Gottscheds Zeit an in Betracht, da — wie wir wissen — das voraufgehende Jahrhundert den Tod nur wegen des blutigen Ereignisses, das ihn veranlasst, darstellt und dies infolgedessen regelmässig auf die Bühne bringt.

Bei der überwiegenden Mehrzahl der Fälle greift eine schablonenmässige Behandlung Platz. Zunächst tritt der beliebte antike Botenbericht in Wirkung; ganz unverhüllt, wenn der Sterbende die Wunde in Schlacht oder Kampf erhielt. Irgend jemand, der der Verwundung beiwohnte, bringt die Nachricht von dem Geschehnis; sei es, dass er als Bote geschickt wurde [Osman (Krüger: « Mahomed IV. »), Codrus (Cronegk), Siegmar (Klopstock)]; sei es, dass er den Verwundeten sucht (Pietsch: « Darius »), oder dass er aus freien Stücken die dem Todwunden Nahstehenden auf das Unheil, das über sie hereingebrochen ist, vorbereiten will. (Cronegk: « Olinth », Weisse: « Befreyung von Theben »).

Immerhin dem Sinn nach Botenbericht, wenn auch gut bemäntelt, ist die Enthüllung, die sich dadurch vollzieht, dass der Täter oder der, durch den die unselige Tat veranlasst wurde, in wilder Ver-

zweiflung auf die Bühne stürzt, um hier durch seine schonungslosen Selbstvorwürfe das Vorgefallene zu offenbaren [Granville (« Freygeist »,) Marcius (« Brutus »)]. Verwandt mit dem Botenbericht ist die Situation in J. E. Schlegels « Orest und Pylades ». Zwei Priester sprechen von der Verfolgung der Entflohenen, von dem Kampf, der sich zwischen Thoas und seinen Feinden entspann, und sehen plötzlich zu ihrem Schrecken, wie der König schwer verwundet herbeigeführt wird.

Zur Unterstützung des Eindrucks, den die Kunde von dem Unglück hervorgerufen hat, dient es, wenn man, bevor noch der Sterbende auf die Bühne gebracht wird, dumpfes Klagen oder Wehegeschrei von ferne vernimmt (Brawe: « Brutus », Weisse: « Befreyung von Theben »). In der « Befreyung von Theben » ist dies nicht nur sekundäres Moment. Die Andeutungen, die Phillidas macht, um Vater und Braut das furchtbare Ereignis schonend beizubringen, werden nicht verstanden. Erst als ein « hohl Gewinsel » von der Strasse « heraufschleicht », dämmert die schreckliche Ahnung in ihnen auf.

Das Ächzen und Stöhnen des Selbstmörders, der sich im Nebenraum den Todesstoss versetzt hat, bildet in « Cato » und « Dido » den ersten Hinweis auf die unselige Tat. Die auf der Bühne Anwesenden stürzen in das Gemach, aus dem die qualvollen Laute ertönen. Bevor man Cato getragen bringt, muss uns erst noch sein Sohn das blutige Bild, das sich seinen Blicken bot, beschreiben.

J. E. Schlegel lässt uns noch nicht einmal klar werden, was die Schmerzensrufe zu bedeuten haben. Kaum haben die Anwesenden ihre Beobachtungen ausgetauscht, da tut sich das Zimmer auf — offenbar dadurch, dass man von dem Zwischenvorhang

Gebrauch macht, den Hédelin d'Aubignac so sehr verpönt — und man sieht die Königin: « Hier sitzt sie halberblasst, das Schwert sinkt aus der Hand ».

Da man jegliche Art von Kämpfen auf der Bühne mied, war das Herbeischaffen der Verwundeten bei allen Fällen, ausgenommen Cato und Dido, die einzige Möglichkeit, um die Sterbeszene vorzuführen. Für Gottsched — Schlegel ahmt ja, wenigstens in der « Dido » noch, nur seinen Lehrer nach — müssen besondere Gründe massgebend gewesen sein, dass er erst den Verwundeten auf die Bühne bringt.

Es ist gewissermassen ein Widerspruch mit seiner eigenen Ansicht, die er vier Jahre nach Erscheinen seines « Cato » in den « Beyträgen » des Jahres 1736 geäussert hat, wenn Gottsched des Römers Tod vor unsere Augen führt. Denn dort kommt er zum Schluss, dass der Tod auf der Bühne möglichst zu vermeiden sei. Vielleicht ist diese Ansicht erst in der Entwicklung, die Gottsched während der Jahre 1732—1736 durchmachte, bei ihm aufgetreten. Für wahrscheinlicher möchte ich es halten, dass er glaubte, durch die Verlegung des Selbstmordaktes hinter die Bühne dem Vorgang den greuelhaften Charakter genommen zu haben. Wie dem auch sei; wenn der Dichter Cato zum Gegenstand einer Tragödie machen wollte — und « die ausserordentliche Todesart hat sein Ende dazu überaus geschickt gemacht »[1] —, so musste er den sterbenden Cato auf die Bühne bringen. Denn wann konnte Cato seine « stoische Standhaftigkeit »,[1] seine « patriotische Liebe zur Freiheit »[1], seinen « philosophischen Charakter »[1] grossartiger entfalten, als eben in dem Augenblick, da der Tod ihm naht?

Sollte meine Vermutung zutreffen, dass Gottsched

---

[1] Vgl. Gottscheds Vorrede zur Ausgabe des « Cato » von 1732.

durch die Verlegung des Selbstmordaktes hinter die Kulissen seinem Prinzip, möglichst alle blutige und greuelhafte Darstellung des Todes zu vermeiden, Genüge getan zu haben glaubte, so muss nachdrücklichst bestritten werden, dass er seine Absicht erreichte. Denn es ist bei weitem weniger grauenhaft, wir sehen den blitzschnellen Stoss, den der Selbstmörder auf sich führt, als wir hören auf einmal aus dem Zimmer, in dem wir Cato schlafend wissen, einen Tumult, der auch, als Portius hineingelaufen ist, andauert und alle Anwesenden in tödliche Angst versetzt; dann ein furchtbares Stöhnen und Ächzen, wie es nur Todesangst dem Menschen erpressen kann, das aber keinerlei Aufklärung bringt, sondern nur die erregte Spannung steigert; und sehen schliesslich Portius blind verzweifelnd mit der Nachricht herausstürzen: « er hat sich selbst entleibt ». Das Bild, das unsere Phantasie sich von dem Vorfall im Nebenzimmer ausmalt, dieser « Anblick voller Not », muss viel entsetzlicher und blutiger sein, als der einfach vorgeführte Todesstoss. Besonders, da Portius mit seiner Schilderung: « er lag schon voller Blut », vor unsern geistigen Augen grausige Effekte erzielt, die die Vorführung der Tat selbst nicht mit sich bringen könnte.

Was den Grundkern unserer letzten Ausführungen über Gottscheds « Cato » bildet, das hat auch für Schlegels « Dido » uneingeschränkte Gültigkeit.

Wenn man schon jeglichen grausamen Eindruck meiden wollte, musste man, wie E. v. Kleist in seinem « Seneca », die Tat zwischen zwei Akte verlegen und den neuen mit der bereits vollendeten Tatsache eröffnen.

Selten empfand man es als Bedürfnis, einen Grund dafür anzugeben, dass man den Todwunden

gerade noch an den Platz schafft, den die Bühne darstellt. In «Darius» (Pietsch) und «Brutus» (Brawe) fehlt jegliche Begründung. Dies berührt fast noch sympathischer, als wenn gar zu durchsichtige Motive angeführt werden.

Cato lässt sich hereintragen, weil «er seine Freunde noch zu sehn Verlangen trug». Warum lässt er die Freunde nicht zu sich kommen? — Thoas (Schlegel: «Orest und Pylades») will in der Göttin Diana Hain enden, um sie, die offenbar die Fähigkeit der Allgegenwart nicht besitzt, dafür, dass sie ihn im Stiche liess, noch nach Herzenslust schmähen zu können. Codrus (Cronegk), dem doch sonst menschliche Schwächen fern liegen, wünscht, seinen Triumph angesichts des überwundenen Feindes auszukosten. Wahrscheinlich begründet ist es dagegen, dass Osman (Krüger: «Mahomed») auf die Szene geführt wird. Er will ja vor dem Tode noch Vergebung von Mahomed erflehen. Granville («Freygeist») kann nicht dahingehen, ohne den irregeführten Freund aufgeklärt und sich mit ihm noch versöhnt zu haben. Olinth (Cronegk) und Kallikrates (Weisse: «Befreyung von Theben») wünschen in den Armen ihrer Lieben zu verscheiden.

Wenn ein lebendiger Wunsch den Sterbenden von dem Ort, wo er die Todeswunde empfangen hat, forttreibt, ist es begreiflich, dass er am Ziel zusammenbricht, wohin er nur unter Anspannung aller seiner Kräfte gelangen konnte. Ist aber kein Motiv gegeben, das den Todwunden noch einmal aufpeitscht, so müssen wir es als einen befremdenden Zufall empfinden, dass die Lebenskraft gerade immer ausreicht, bis der Sterbende auf die Bühne gebracht ist.

Darius: «So weit! holt einen Stuhl, ich kann nicht länger stehn.
Itzt will die Lebenskraft mir ganz und gar entgehn.»

Eine erstaunliche Übereinstimmung legen die Dramatiker des 18. Jahrhunderts auch in anderen Stücken an den Tag. So lassen sie den Sterbenden, kaum dass er den Fuss auf die Bühne setzt, zu reden beginnen. Und zwar sind diese Eintrittsworte alle einander gleich. Entweder ein: « So weit. Hier setzt mich her » (Cato), wie wir es schon bei Darius gefunden haben, das in « Orest und Pylades » (« bis hierher führet mich, bis in der Göttin Haus »), « Brutus » (« dies sei der Ort, der letzte, der den Brutus sterblich sieht »), « Freygeist » (Granville), « Renegat » (Grandlove) und Klopstocks « Hermannschlacht» (Siegmar) nur wenig modifiziert wiederkehrt. Oder Worte des Trostes, der Liebe für die unter Wehklagen entgegenkommenden Freunde eröffnen des Sterbenden Reden (« Codrus »).

Man denkt nicht daran, dass der Schwerverwundete durch den Blutverlust, durch die Anstrengung des Weges entkräftet sein muss, dass er einiger Augenblicke der Ruhe bedarf, ehe er überhaupt zu Wort kommen kann. Weisses « Befreyung von Theben » bildet die einzige rühmliche Ausnahme. Kallikrates schlägt erst, nachdem er eine geraume Weile auf der Bühne gelegen hat, die Augen auf.

In den bisher behandelten Fällen, in denen die Tat hinter der Szene stattfindet, wurde uns auf unzweideutige Weise mitgeteilt, dass wir einen Sterbenden vor uns haben. Lessing (« Sara ») und Gerstenberg (« Ugolino ») lassen uns im Unklaren und gewinnen durch das Dunkel, das sie um den zurückliegenden Vorgang hüllen, ein Mittel, unser Interesse zu steigern, die Spannung zu erhöhen.

Der 4. Akt (« Sara ») endet mit der Flucht Saras vor der Nebenbuhlerin. Wir wissen, dass die Marwood mörderische Pläne im Kopf wälzt, dass etwas

Ungeheuerliches geschehen wird. Wir fürchten für Sara. Aber auf die Empörung aller Leidenschaften folgt eine abgeklärte Ruhe; auf den gefahrdrohenden Monolog der Marwood die friedliche Geborgenheit in Saras Zimmer. Wir atmen auf in dem Bewusstsein, dass die Rache der Wütenden wenigstens das unschuldige Mädchen verschont hat. Die Schwäche Saras erweckt nicht den leisesten Argwohn; hatte doch die seelische Erschütterung zu einer Ohnmacht geführt. Überrascht sind wir erst, als wir aus dem Gespräch erfahren, dass Marwood ihrer Feindin gefolgt war, dass sie sich gerührt gezeigt habe. War sie der Sara zu gutem Ende nachgegangen? Hatte sie ihre schroffe, ja brutale Haltung bereut? War sie überhaupt milder Regungen der Nebenbuhlerin gegenüber fähig? Unsere Überraschung wandelt sich in Furcht. Marwood hatte das Zimmer nicht eher verlassen, bis die Ohnmächtige die Augen wieder aufschlug und man ihr die Arznei einflössen konnte. In den Zuckungen, die Sara überfallen, sehen wir die Bestätigung unserer jäh auftauchenden Angst; aber wir hoffen noch immer, dass wir uns täuschen. Wir hoffen, obwohl die Anzeichen einer Vergiftung sich wachsend mehren, bis der Marwood triumphierender Brief die tödliche Gewissheit bringt.

Ähnlich sind die Vorgänge vor Francescos Tod (« Ugolino »). Auch Gerstenberg will uns zwischen Furcht und Hoffen umherschleudern, um unsere Teilnahme zu steigern. Francesco hat von Ruggieri, als er bei dem verunglückten Rettungsversuch im väterlichen Haus aus der Ohnmacht erwachte, einen Trank gereicht bekommen. Was kann der Feind ihm anderes als Gift zu trinken gegeben haben? Diese Ansicht teilt Ugolino nicht. So viel Menschlichkeit traut er dem Cardinal nicht zu. Warum denn die Qualen

des Verhassten kürzen, der dem sichern Tod geweiht ist? Es muss ein Erfrischungstrunk gewesen sein. Wir neigen mit Francesco schliesslich zu des Alten Ansicht, und vergessen beinahe im weitern Verlauf, was wir anfänglich für Francesco gefürchtet haben. Denn der Knabe verschweigt in männlicher Selbstbeherrschung die sich mehrenden Anzeichen des Todes, bis er jede Täuschung für ausgeschlossen halten muss und die unumstössliche Gewissheit laut werden lässt: « Ruggieri hat mir Gift gegeben, ich werde sterben. »

Die Absichten, die bei der grössten Anzahl der Sterbeszenen von den schlesischen Dramatikern verfolgt werden, lassen sich in kurz gehaltenen Bildern erreichen. Drastische Hinweise auf das fliessende Blut, auf den sich im Todeskampf windenden Körper genügen den Bedürfnissen der Zeit. Da aber von Gottsched an weitgehendere Zwecke mit dem Sterben verbunden werden, ja, wie wir gesehen haben, die Sterbeszene häufig den Höhepunkt des Dramas bildet, beanspruchen sie grösseren Raum. Besonders, da der Dichter nicht müde wird, seine Absicht uns in immer neuen Wendungen vorzutragen. Reden machen das Hauptcharakteristikum der Sterbeszenen aus und zwar Reden des Sterbenden. In ihnen entledigt er sich der Aufgabe, derentwegen sein Hingang uns vorgeführt wird. Sie bringen uns den stoischen Gleichmut, die göttliche Ruhe, die hohe Weisheit, die edle Gesinnung, die wir an dem Sterbenden bewundern sollen. Sie — und nicht irgendwelche Handlungen — sind das Mittel, durch das der Dichter auf den Fortgang des Dramas wirkt, durch das die innere Umwandlung Anwesender, z. B. die Bekehrung zum Christentum usw. erzielt wird, durch das der

Dichter kommende Ereignisse vorbereitet und begründet. Ganz ohne Rücksicht, ob der Sterbende zu so anstrengenden Auseinandersetzungen noch die Kraft hat, lässt ihn der Dichter seinen Zwecken dienen. Macht sich ein Dramatiker einmal die Mühe, in diesen Reden den herannahenden Tod nicht ganz zu vernachlässigen, so bleibt er, wie wir noch sehen werden, in den naivsten Andeutungen stecken. Eine ebensolche Naivität macht sich geltend, wenn der Dichter seine Absicht erreicht glaubt. Ohne auch nur im geringsten auf die elementarsten Erfordernisse der Wahrscheinlichkeit zu achten, lässt man den Sterbenden, der eben noch durch ungehemmten Redefluss und anstrengende Denkarbeit staunenswerte Kräfte an den Tag gelegt hat, mit einem jähen: « Lebt wohl! Ich sterbe! Ach — » (Darius), oder mit einem ähnlichen unerwarteten Aufschrei (Thoas; Osman; Sophronia; Grandlove) plötzlich zusammenbrechen. Unverantwortlich erscheint besonders in Schlegels « Orest und Pylades » diese Flüchtigkeit des Dichters. Denn hier sind alle Voraussetzungen für ein jähes Ende gegeben, ohne dass sie Schlegel verarbeitet. Thoas brennt darauf, sich an den Feinden zu rächen. Der edle Wettstreit vermag keinen Eindruck auf ihn zu machen. Da durchquert der Götterspruch seine Pläne. Was wäre nun leichter, als die Erregung des Königs zu schildern, die durch die Beharrlichkeit, mit der der Priester für den Willen der Götter eintritt, mehr und mehr gesteigert wird, bis sie schliesslich in lähmenden Flüchen losbricht und die letzten Kräfte des Sterbenden aufzehrt? Statt dessen endet Schlegel, der doch zuvor die langatmigste Schilderung nicht gescheut hatte, in nüchterner Kürze.

Wenn die Reden und das Leben des Sterbenden zu Ende gehen, liebt es der Dichter, den Verscheiden-

den und seine Umgebung zu einer rührenden Gruppe zusammenzuschliessen. Die letzte Umarmung, der letzte Kuss sind ein wichtiges Requisit der Sterbeszene (Anton, Cleopatra, Sophonisbe, Cato, Xemin, Codrus, Brutus, Grandlove, Emilia, Kallikrates).

Eine würdevollere Haltung nimmt der alte Recke Siegmar ein (Klopstock: « Hermannschlacht »); aber die nahe Verwandtschaft mit den andern Schlussposen ist nicht zu leugnen. Siegmar lässt sich, als er den Tod nahen fühlt, die Hand seines Freundes Werdomar reichen und hält sie noch sterbend gefasst.

Die Illusion, dass wir einen Sterbenden vor uns haben, wird in den seltensten Fällen gewahrt. Die knapp gehaltenen Sterbeszenen, also vornehmlich die des schlesischen Dramas, stellen in diesem Punkte natürlich geringere Anforderungen. Dass aber trotz der breiteren Darstellung, wie sie im 18. Jahrhundert üblich wird, der Dichter allein seinen mit der Vorführung des Tods verbundenen Zweck im Auge hat — und dieser Zweck gipfelt nie in einer naturgetreuen Darstellung des Sterbens —, dem Sterbeprozess dagegen ganz gleichgültig gegenübersteht, muss als grober Mangel empfunden werden.

Ich habe schon oben die Tatsache gestreift, dass die weitaus überwiegende Anzahl der Sterbenden in ihrem ganzen Gebahren, in ihren Handlungen und vornehmlich in ihren Reden bemerkenswerte Kräfte an den Tag legt. Kräfte, die nur so lange vorhalten, bis der Zweck der Sterbeszene erreicht ist; die den folgenden jähen Zusammenbruch nicht erwarten liessen.

Wenn in des Sterbenden Reden Hinweise auf den nahenden Tod eingeflochten werden, so sind diese in den seltensten Fällen geeignet, die Agonie zu illustrieren. Sie sind vielmehr den Reden meist nur lose aufgeklebt und von wenigen Ausnahmen ab-

gesehen, an den Stellen, an denen sie sich finden, nicht innerlich begründet. Schliesslich bleiben sie vollständig im Typischen stecken. Ganz vage Phrasen wie: « Mein Geist ist schwach, mein Abschied ist nicht weit » (« Cleopatra »), « das Reden fällt mir schwer » («Cato »), « jetzt will die Lebenskraft mir ganz und gar entgehen » (« Darius »), ich fühle schon den Tod » (« Orest und Pylades »), « ich bin dem Tode nah » (« Codrus »), « noch einen Schritt, so sink ich in mein Grab », « noch kämpft die Natur » (« Krispus »), « Des Todes kalte Hand verlischt den Docht des Lebens » (« Mustapha »), « ich fühls, es werden mir nun bald die Augen brechen » (Ayrenhoff: « Hermanns Tod »), wechseln mit dem Ausruf: « ich sterbe » [Lukan (« Epicharis »), Siegmar (Klopstock), Anselmo (« Ugolino »)]. Oder man lässt den Sterbenden, ohne die Rede zu unterbrechen, in Fortführung seiner Aeusserungen ganz allgemein darauf Bezug nehmen, dass er den Tod erwartet: « zeigt mir im Tode noch, dass ich ein König sei » (« Darius »), « O süsser Todeskampf » (« Olinth und Sophronia »).

Auch die einzelnen Symptome, welche die Todesnähe bezeichnen sollen, werden nicht dem Einzelfall angepasst. Man beschränkt sich auf bequeme Schwächeanwandlungen, auf Kältegefühle und die Empfindung, dass es dem Sterbenden dunkel vor den Augen wird. Kaum hat die Schlange den Giftzahn in Cleopatras Busen gedrückt, da fühlt sie « Schlafsucht schon und Ohnmacht mich befallen. » Nur als er dem Mitverschworenen Lateran vorwirft, sein Leben müsse zur Qual werden, deutet der verblutende Scaurus an, dass sich seine Auflösung bemerkbar macht: « Mein Sterben wird zum Schlaf » (« Epicharis »). Osman (Krüger: « Mahomed ») merkt, dass es zu Ende geht, am Nachlassen seiner Kräfte.

Auch bei Seneca (Kleist), Codrus (Cronegk) und Romeo (Weisse) meldet sich der Tod durch Kräfteverfall an.

Sophonisbe fühlt, wie ihre Glieder erkalten. Seneca (Kleist) überfällt kalter Schweiss, und Krispus (Weisse) schleicht das Blut kalt zum Herzen, die Schenkel erstarren ihm.

Mit der Empfindung unheimlicher Kälte verbindet sich bei Sophonisbe das Gefühl, dass « ihrer Augen Licht sich verdüstert ». Nachdem sich Seneca (« Epicharis »), der dem Tode trotz Stahl und Gift nicht nahe gekommen war, in die mit warmem Wasser gefüllte Wanne begeben hat, beobachtet er endlich Anzeichen des nahen Endes:

« Es scheint, dass mir nunmehr so Aug als
Licht verschwinden.»

Granville (« Freygeist ») und Katwald (Klopstock: « Hermanns Tod ») « sehen nicht mehr ». Vor den Augen des heldenmütigen Knaben Werdomars (Klopstock: « Hermanns-Schlacht ») und der frevlerischen Rosemunde (Weisse) wird es « finstere Nacht ».

Stolberg, der zugleich mit Katwald tot niedersinkt, bildet ein treffliches Gegenstück zu dem Partner, der nichts mehr sieht: « Ich höre schon so dumpf ».

Nur durch solche kurz hingeworfene Worte charakterisiert der Sterbende das Herannahen des Todes. Näher geht er auf seinen Zustand, seine Leiden nicht ein. Nur selten ist ihm eine Schilderung der Empfindungen in den Mund gelegt, die ihn während der letzten Augenblicke durchbeben. Diese wenigen Ausnahmen haben wieder das eine gemein, dass der Sterbende nicht, augenblicklich durchschauert von der Todesumarmung, seine Empfindungen durch Ausrufe, Andeutungen verrät. In wohlgesetzten Phrasen gibt er vielmehr Rechenschaft über das allmähliche

Erlöschen seiner Lebensfunktionen. Nicht er spricht, der Dichter erzählt in novellistischer Form durch den Mund des Sterbenden dessen Tod. Diese Art der Todescharakterisierung führt zu noch derberen Verstössen gegen die Wahrscheinlichkeit als die der erst behandelten Fälle.

In der denkbar plumpsten Form finden wir diese unmögliche Charakterisierung des Todes im 17. Jahrhundert bei Lohenstein nnd Hallmann. Nach Gottsched tritt sie hier und da noch auf, wenn auch selten noch so greifbar unwahrscheinlich wie in Kleists «Seneca»: «Nun nahet sich das Ziel meiner Tage! Athemlosigkeit und kalter Schweiss überfällt mich, und die Gegenstände schwimmen mir schon vor den Augen.»

Und was für ein gewaltiger Fortschritt liegt doch schon in dieser Kleistschen Charakteristik, wenn man Lohensteins «Epicharis» dagegen hält. Hier kann Lukan seine Kräfte, den Atem, der ihm noch zur Verfügung steht, so rationell auf die Sekunde berechnen, dass nicht nur sein Leben mit dem Ende eines Satzes erlischt; er vermag sogar darauf hinzuweisen, dass mit dem Ende des Satzes auch das Ende seines Lebens erreicht ist. Dieser bewunderungswürdigen Fähigkeit entspricht auch die poetische Einkleidung seiner Empfindungen:

« — — — — Die Seele macht sich frei
Und reisst der Sinnen Band, der Glieder Joch entzwei.
Der Leib wird Eis und auf der Zung erstirbt das letzte Wort.»

Auch Tobias (Weise: «König Wenzel») besitzt die seltene Gabe, ganz genau den Augenblick, in dem der Tod ihn hinwegreisst, bezeichnen zu können. Auch über die Funktion seiner Organe, den

Weg, den das Gift nimmt, ist er völlig im Klaren: « Siehe, du Mörder, das sind meine letzte Worte. Nun tritt mir das Gifft zum Hertzen. »

Von der novellistischen Bezeichnung des eintretenden Endes, die Hallmann den am Hunger Sterbenden («Theodoricus») in den Mund legt, haben wir schon im Kapitel: « Hinrichtung » (vergl. S. 50) gesprochen.

Weit seltener sind die Fälle, in denen die Umgebung den Zustand des Sterbenden wiederspiegelt.

Man lässt es auch hier meist bei direkten Hinweisen bewenden. Die beiden Priester, die den König Thoas herbeigeführt sehen (Schlegel: «Orest und Pylades »), bemerken schon von weitem, dass der « Tod um seinen blassen Mund schwebe ». Laktanz (Weisse: « Krispus ») erschrickt ob des « starrenden Augs, der kalten Hand » seines Freundes. Dieselben Erscheinungen sind es, die Helena (« Krispus ») das furchtbare Los des Geliebten offenbaren. Lohenstein hatte die Umgebung häufiger zum Organ ausgebildet, durch das er uns den lautlosen Todeskampf veranschaulicht. Die krampfhaften Windungen Mnesters (« Agrippina »), das scheussliche Aussehen und Todesröcheln Charmiums (« Cleopatra ») wird uns auf diese Weise nahgebracht, sowie das Hinsinken des Diomedes und der Cleopatra, kaum dass sie die Giftschlange gestochen hat.

So lange man den Dramen keine szenischen Bemerkungen einflocht, mussten die notdürftigsten Umrisse der Vorgänge durch den Mund der darstellenden Personen bezeichnet werden. Von den Zeiten des Zittauers Chr. Weise an übernimmt die Anmerkung die Rolle der Umgebung, soweit sie eine Erläuterung des Vorgangs betraf. Meist lässt sie der Darstellung des Schauspielers freieren Raum, als zuvor die Charakterisierung durch die Umgebung.

Der Begriff «er stellt sich ungebärdig» (Tobias Weise: «Wenzel») erfordert z. B. durch den Schauspieler gewissermassen erst eine Interpretation, während der Ausruf: «Schaut, wie der Wurm sich krümmt!» (Charmium: «Cleopatra») ein genau differenziertes Moment bezeichnet. Schon Weise hat sich durch den Gebrauch szenischer Bemerkungen verleiten lassen, dramatisch besonders bemerkenswerte Vorgänge nur pantomimisch zur Darstellung zu bringen. Wir haben gesehen, dass er alle Todesszenen nur auf diese Art skizziert. Nach ihm tritt die Anmerkung wieder in ihre Schranken zurück und dient nur mehr dazu, Missverständnisse auszuschliessen.[1] Man legt ja das Hauptgewicht nicht auf die dramatische Vorführung der dargestellten Vorgänge. Die Reden und der ihnen zu Grund liegende Sinn und nicht die Handlung dominieren. Erst Chr. F. Weisse wird durch die Lust an Grausamkeiten, die wir schon an ihm kennen gelernt haben, veranlasst, blutige Vorgänge näher auszumalen. Er rechnet dabei auf die Unterstützung durch den Schauspieler, dem er in Anmerkungen Winke gibt. Es wäre nicht allein aus dem Text der «Rosemunde» zu erklären, dass sie wegen ihrer Greuel abgelehnt worden ist. Regie und Schauspieler müssen das ihre dazu beigetragen haben, um einen so furchtbaren Eindruck hervorzubringen. Es ist verwunderlich, dass wir nicht auch von einer Ablehnung der Trauerspiele «Mustapha und Zeangir» und «Atreus» zu berichten haben. Denn hier ist schon die dichterische Darstellung allein entsetzenerregend. Der Vorgang der Ermordung wird bis ins einzelne ausgemalt. Den Zustand des tödlich Ge-

---

[1] z. B. in Klopstock: «Hermanns Tod» Katwald und Stolberg; bei Weisse: Rosemunde, Hellmich Romeo u. a.

troffenen beschreiben folgende Worte: « man bringt Mustapha geführt; er hat den Turban verloren, sein Gesicht ist hin und wieder voll Blut, aber er lebt noch: man setzet ihn auf einen Sopha, er schlägt die Augen auf und ächzet. » Wie schwer Atreus verletzt ist, erhellt die Bemerkung: « er versucht es etlichemale sich aufzuraffen, aber vergeblich. »

In den bisher behandelten Fällen war das Nahen des Todes direkt, durch den Mund des Sterbenden oder seiner Umgebung charakterisiert. Darauf beschränkt man sich in der Regel. Nur wenige Dichter sind bemüht, auf indirektem Weg dem Bild des Sterbens neue Lichter aufzusetzen.

Besser als Ausrufe, die auf die Schwäche des Sterbenden aufmerksam machen, illustriert ein plötzliches Versagen aller Lebensfunktionen, eine Ohnmacht, die Kraftlosigkeit. Dies naheliegende Illustrationsmoment findet noch relativ am häufigsten Anwendung [Xemin (Grimm: « Banise »), Siegmar (Klopstock: « Hermannsschlacht »), Rosemunde und Hellmich (Weisse: « Rosemunde »)]. Durch Häufung dieses Mittels stören Kleists « Seneca » und Weisses « Romeo » die beabsichtigte Wirkung.

Wir hören in Lessings « Sara » und Gerstenbergs « Ugolino » nicht allein die Erklärung: « ich kann nicht weiter, meine Füsse tragen mich nicht mehr », sondern wir sehen zunächst, wie Sara in überströmender Freude dem Vater entgegengehen, wie Francesco sich an die Lagerstatt des kleinen Gaddo schleppen will, um Abschied von ihm zu nehmen, wie sie aber unterwegs zusammenbrechen.

Klopstock lässt Siegmar nicht darüber klagen, dass sein Gehör schwinde; der Alte fordert die Barden auf, lauter zu singen, stärker und immer stärker,

obwohl ihr Gesang gewaltig « hinabwütet ». Es dünkt ihm, sie hätten nachgelassen.

Dass sich über Francesco bereits des Todes Fittiche lagern, gibt Gerstenberg noch durch ein zweites Moment zu verstehen: Der tapfere Junge wollte nicht, dass man seine Todesqual mitansähe. Als er fühlt, dass er sich länger nicht bezwingen kann, legt er sich neben den Sarg, der ihn schon einmal beherbergt hatte, nieder und winkt Anselmo, wegzugehen. Er merkt aber schon nicht mehr, dass der Bruder seinem Gebot nicht folgt.

Alle bisher genannten Momente indirekter Charakteristik bezeichnen ein Erschlaffen, ein Schwinden der Kräfte. Dass unmittelbar vor der Auflösung alle Lebenselemente noch einmal in gewaltiger Flamme auflodern, um dann jäh zu erlöschen, war ein Motiv, das nirgends ausgebeutet ist, zu dem allerdings die Anregung bei Thoas' Tod (Schlegel: «Orest») gegeben war. Höchstens verzehren sich die letzten Kräfte in Phantasien. Aber wie ledern sind die Bilder, die das Fieber der letzten Minuten dem Theodorus Importnus (Hallmann: «Theodoricus») vorzaubert. Ihm dünkt:

« Der Sensen-Mann kommt schon mit pfeilgeschwinden Schritten
Auff seinem fahlen Thier geritten
Und graset erschrecklich mit grauser Begier
Nach den abgekränckten Gliedern
Mit denen sich Gestanck und Fäulnis will verbrüdern. »

Den Hungerphantasien Agapetus I., der geordneten mythologischen Reminiszenz:

« Seht Charon bringet seinen Kahn
Und führt uns auf der Thetis Bahn
In das Elyser Feld bei gutem Wind und Wetter »

ein erläuterndes « er phantasieret » beizufügen, hält

selbst Hallmann für notwendig. Gemeinsam ist diesen « Phantasien », dass die Sterbenden sich keineswegs in einem Zustand getrübter Geistesfunktionen befinden, sondern sich am Vollbesitz ihres Verstandes und eines ungeahnten poetischen (?) Bilderreichtums erfreuen.

Einen bedeutenden Fortschritt stellt in dieser Frage Klopstock dar. Glaubhaftigkeit und eine gewisse Naturtreue ist den Fieberphantasien Siegmars (« Hermannsschlacht ») nicht abzustreiten. Der todwunde Greis erkennt seine Umgebung nicht mehr, hält den verwundeten Knaben Werdomars für seinen Sohn Hermann und glaubt, man führe ihn auf dem Schlachtfelde herum. Dadurch aber, dass Klopstock dies Motiv in derselben Szene noch einmal anwendet — während Siegmar den todwunden Knaben als seinen Sohn anspricht, sieht dieser umgekehrt den alten Recken für Varus an —, wird die Wirkung zum mindesten stark beeinträchtigt.

Weniger der nahende Tod als die Qual des Hungers und ihre Wirkung wird aus den Phantasien Gaddos (« Ugolino ») ersichtlich, die zu gleicher Zeit dem Dichter ein Element sind, in das er Züge rührender Kindlichkeit einmischt, um das Wesen des Knaben zu zeichnen. Züge, welche die altkluge, zum Teil ins Undenkbare verzerrte Redeweise Gaddos wieder gut machen.

Ein letztes Mittel, die Todesnähe zu vergegenwärtigen, bietet die Schilderung des Eindrucks, den der Sterbende auf seine Umgebung macht. Noch seltener als von anderen indirekten Charakterisierungsmöglichkeiten wird von dieser Gebrauch gemacht. Lessing lässt sich dies Motiv nicht entgehen. Betty («Sara») kämpft standhaft gegen jede Äusserung der seelischen Schmerzen an, die Saras Leiden und die eigenen Selbstvorwürfe in ihr auslösen. Es gelingt

ihr auch anfänglich. Aber schliesslich, als sie der Herrin Todesqual mehr und mehr steigen sieht, geht ihre Selbstbeherrschung zu Ende. Sie bittet sich entfernen zu dürfen, um ihre Fassung wieder zu erlangen. Aus diesem Kampf gewinnen wir leichter ein Bild des unsäglichen, aber heldenhaft ertragenen Leidens der Sara, als wenn diese oder die Umgebung durch Worte auf die Qualen hindeuteten.

Der Blutverlust hat den Knaben Werdomars geschwächt; so geschwächt, dass er nicht mehr weiss, was um ihn vorgeht. Diesen Zustand bringt Klopstock dadurch zum Ausdruck, dass er Werdomar mit der angstvollen Frage: « sieh mich an, kennst du mich nicht, mein Sohn? » den Knaben in die Arme nehmen lässt.

Weisse will uns den qualvollen Todeskampf des Atreus veranschaulichen. Nicht mehr wie Lohenstein lässt er die Anwesenden gleichsam mit Fingern auf den in Krämpfen sich Windenden hinweisen und sie das, was sie erblicken, unumschrieben wiedergeben. Ein furchtbares Rachegericht des Himmels sieht der Priester in Atreus Ringen mit dem Tode; eine Sühne für die Untaten, die der Frevler begangen hat. Sollen diese kurzen Minuten Strafe für den unmenschlichen Sünder sein, so müssen sie Qualen in sich bergen, unerhörter, als dass man sie mit Worten bezeichnen könnte.

Am vollkommensten hat Gerstenberg dies Element, durch die Umgebung die letzten Augenblicke des Sterbenden zu spiegeln, gebraucht. Neugierde treibt Anselmo, beim sterbenden Bruder zu verharren. Sie überwiegt auch, als der Todeskampf schon einsetzt: « Ist das Sterben? Betracht es wohl, Anselmo!» Aber als die Qualen des Sterbenden sich steigern, da überkommt ihn die lähmende Gewissheit, dass nur eine kurze Spanne ihn von demselben Augenblick

trennt: «Ist das Sterben? Gott sei mir gnädig!» Als Francesco in seiner Pein nach Gott schreit, stimmt Anselmo, niedergeschmettert von der Hülflosigkeit des Bruders in dessen Schreie um Erbarmen ein: «Erbarmer! Erbarmer! Erbarmer! Noch windet der Wurm sich? Noch? Noch? Wehe mir! Sterben ist grauenvoll!» Von den einzelnen Phasen des Sterbens ist nicht die Rede. Nur aus dem Gesamteindruck der entsetzensvollen Ergriffenheit Anselmos soll der Vorgang auf uns zurückstrahlen.

Wir haben oben schon darauf hingewiesen, dass Gerstenberg uns in Ungewissheit lässt, ob Francesco vergiftet ist oder nicht, um durch die Mitarbeit unserer Phantasie seine Wirkungen zu steigern. Er wusste wohl, dass das Interesse des Publikums erlahmt, wenn ihm jeder Vorgang, bis in die unwichtigste Einzelheit zergliedert, vorgeführt wird. Deshalb ging er darauf aus, nicht alles klar auszusprechen, hier und dort über die Vorgänge Dunkel zu breiten. Diesem Streben liegt die Absicht zugrunde, unserer Phantasie nicht durch körperliche Darstellung Fesseln anzulegen, sie vielmehr in ihrem Flug in die Unendlichkeit zu unterstützen und so vor unserem geistigen Auge Bilder zu erregen, die der Dichter nicht festzuhalten vermag, die durch eine schlechte Darstellung auf der Bühne zerstört würden. Die Dunkelheit, die im Kerker zu Pisa herrscht, lässt uns nur vage Umrisse der sich vor Schmerz bäumenden Gestalt Francescos sehen. Verzerrungen, durch die ein übertreibender Schauspieler an die Unwirklichkeit des Vorgangs erinnern könnte, sind vollständig ausgeschlossen. Anselmos Aeusserungen werden zu Motoren unserer Phantasie.

Ähnliche Erwägungen, wie sie Gerstenberg leiteten, und nicht allein die Absicht, Saras Selbstbeherrschung und Rücksichtnahme auf die Freunde zu zeichnen,

mögen Lessing veranlasst haben, den Reflex der Schmerzen auf dem verzerrten Gesicht Saras dadurch, dass « sie die Hand vors Gesicht hält », zu verbergen. Dieselben Erwägungen müssten Dichter, die dem Tod das Grauen nehmen wollten, abgehalten haben, eine Todesszene hinter der Bühne vor sich gehen zu lassen, während wir von ihr unterrichtet sind.

Da sich die Charakterisierung des Todes auf allgemeine Hindeutungen und einen ganz engen Kreis von Symptomen beschränkt, dürfen wir nicht erwarten, dass die einzelnen Todesarten individuell herausgearbeitet sind. Man übersah völlig, die Sterbeszene mit der Todesursache in Einklang zu bringen.

Von den gröbsten und nur ganz selten vermiedenen Verstössen, den Sterbenden ungeachtet der beginnenden Auflösung erstaunliche Kräfte im Reden, Denken und Handeln bewähren zu lassen, haben wir schon gesprochen. Besonders auffällig ist es, dass die durch wochenlangen Hunger und Durst gepeinigten Märtyrer Hallmanns (« Theodoricus ») auch nicht die geringste Spur von Erschöpfung verraten. Nirgends äussert sich die Wirkung des Gifts, auch wenn es zum augenblicklichen Tod führt, durch Schmerzen (Diomedes, Cleopatra, Iras, Sophonisbe, Seneca, Krispus, Romeo). Nur Tobias (Weise: « Wenzel ») Sara und Hellmich (Weisse: « Rosemunde ») teilen nicht die Empfindungen ihrer Leidensgefährten, denen der Trank mundete, die mit wohllüstigen Gefühlen dem Tode entgegenharren. Die Zuckungen, die trotz aller Selbstbeherrschung den Lippen entronnenen Schmerzenslaute Saras sprechen von Qualen, wenn Sara sie auch verschweigt. Hellmich fühlt, kaum dass er den Becher geleert hat, es wie Feuer in seiner Brust brennen. In derbem Realismus klagt Tobias, dem es « ringlich » vor dem Gesicht wird, über « Kneipen im Bauch ».

Wenn Seneca und Lukan (Lohenstein: « Epicharis ») auf das ihrem Puls entströmende Blut hindeuten, so geschieht dies nur, um grauenvolle Effekte zu erzielen, nicht aber aus Rücksicht auf die Art des Todes.

Der Ansicht, durch flüchtige Hinweise der Schilderung des nahenden Todes Genüge getan zu haben, entspricht es auch, dass wir nirgends eine Steigerung der Todessymptome durchgeführt finden. Selbst nicht in Fällen, wo des Dichters Interesse nicht durch andere Rücksichten (z. B. die mit der Sterbeszene verflochtenen Tendenzen) von der Darstellung des Todes abgelenkt wurde.

Hellmich äussert sich nur anfänglich über seine Qualen; dann aber wird der Todeskampf nicht wilder und wilder; es ist im Gegenteil ein Abflauen der Erscheinungen bemerkbar. Der Eintritt des Todes bleibt schliesslich vollständig unberücksichtigt.

Auch hier erhebt sich «Sara» allein über die plumpen Unwahrscheinlichkeiten und die mangelnde Durchbildung der andern Dramen. Ihre Schwäche ist nicht nur Folge der Ohnmacht. Zuckungen und Stiche, die sie plötzlich überfallen und ebenso plötzlich wieder verlassen haben, werden bei Mellefonts Kommen wieder vergessen. Erst nach längerer Pause setzen die Erscheinungen wieder ein. Eine Beklemmung macht ihr das Reden schwer. Dann gewinnen Empfindungen die Oberhand, die sie nicht mehr zu unterdrücken vermag. Zuvor konnte sie sich ablenken, jetzt wird sie von den Erscheinungen allein beherrscht. Und diese Erscheinungen steigern sich noch weiter. Ihre eine Hand hängt wie tot an der « betäubten Seite ». Schliesslich kann sie sich nicht mehr aufrichten. Die Todesahnungen werden ihr unter den

wachsenden Leiden zur Gewissheit: « Bald werde ich nicht mehr sein.»

Über die Seelenzustände der Sterbenden werden wir in anderm Zusammenhang sprechen, in einem Kapitel, das die Darstellung des Todes glaubenstreuer Guter und böser Menschen oder Freigeister zum Gegenstand hat.

Bevor wir die letzten Äusserungen, die dem Sterbenden in den Mund gelegt sind, betrachten, soll kurz noch seine Sprechweise ins Auge gefasst werden. In ihr wäre ein ergiebiges Mittel zur indirekten Charakteristik der Todesnähe gegeben. Aber es ist als solches von keinem der hier behandelten Schriftsteller ausgebeutet worden. In ungehemmtem Fluss strömen die wohlüberdachten, schön aneinander gereihten Sätze dahin. Nichts erinnert daran, dass wir einen Sterbenden vor uns haben. Weder die qualvollsten Schmerzen, noch gänzliche Erschöpfung hindern den mit dem Tode Ringenden, seine Perioden und Gedanken unzerstückelt zu vollenden.

Erst in der « Deutschen Schaubühne » tauchen ganz vereinzelt naive Versuche auf, das gebrochene und mühselige Reden der Sterbenden zu illustrieren (Krüger: «Mahomed», Schlegel: «Orest und Pylades», Brawe: « Brutus », Kleist: « Seneca » u. a.). Man glaubt, dadurch, dass man in die letzten Reden des Sterbenden Gedankenstriche einfügt, ohne jedoch das Satzgefüge oder den Gedanken abzubrechen, diese Absicht zu erreichen. Es mehren sich auch die Fälle, in denen man das Leiden der Sterbenden durch eingeflochtene Seufzer oder Wehrufe zu vergegenwärtigen sucht, aber nicht einmal diese Interjektionen zerstören den Satz- oder Gedankenbau. Sie bieten im Gegenteil nur bequeme Gelegenheit, den Vers nach

vollendetem Gedanken zu füllen [z. B. für Osman (« Mahomed »), Atreus, Romeo und Julie.]

Man sollte meinen, nichts läge näher, als durch den Tod den letzten Gedanken abbrechen zu lassen. So zwar, dass uns recht gut zu Bewusstsein kommt, was der Sterbende noch sagen wollte. Aber nur Codrus (Cronegk), Siegmar (Klopstock) und Romeo (Weisse) scheiden, ohne das, was sie zuletzt bewegte, bis zum Ende ausgesprochen zu haben. Hermann (Ayrenhoff) bricht zwar auch mitten in der Rede ab; nicht aber, um entseelt niederzusinken, sondern um die konventionell kurz vor Eintritt des Todes gebräuchlichen Formeln noch anbringen zu können. Alle andern enden ihr Leben erst dann, wenn sie das, was ihnen am Herzen lag, auch bis zur letzten Silbe ausgesprochen haben. Eklatante Beispiele hierfür habe ich zum Teil schon angegeben. Die elend verschmachtenden Märtyrer in Hallmanns « Theodoricus », Lukan (Lohenstein: « Epicharis ») und Tobias (Weise: « Wenzel ») führen die Schilderungen der Erscheinungen, die sie an sich beobachten, erst zu Ende. Aus schlesischen Dramen will ich noch Seneca (Lohenstein: « Epicharis ») herausgreifen, dessen Gebet der nahende Tod nicht zu unterbrechen wagt:

> « Erlöser, Jupiter, nimm dies mein Opfer an
> Die Hand voll Blut, weil ich dir sonst nichts opfern kann. »

Auch Sophonisbe und Cleopatra gehören hierher.

Dafür, dass diese Uebung auch im 18. Jahrhundert weitergepflegt wird, mögen als Beispiele genügen: Araspes (Gottschedin: « Panthea »), Olinth (Cronegk: « Olinth und Sophronia »), Brutus (Brawe), Zapor und Grandlove (Breithaupt: « Renegat »), Rosemunde (Weisse), Mustapha (Weisse: « Mustapha

und Zeangir »), Thusnelda (Ayrenhoff: « Hermanns Tod ») und Emilia (Lessing).

Schon Gottsched, der ja auch Fénélons Natürlichkeitsforderungen[1] für das Drama unterstützt, mag eingesehen haben, dass es eine Gefahr für die Illusion bedeutet, wenn man den Tod immer erst nach vollendeten Sätzen und Gedanken eintreten lässt. Er kommt zwar über diese Übung nicht weit hinaus, indem er nur einen Ausruf dem vollendeten Satz noch hinzufügt.

Cato: « Der Beste kann ja leicht vom Tugend-Pfade wanken.
Doch ihr seyd voller Huld. Erbarmt Euch! — Ha! »

Aber er findet Nachahmer.

Dido (J. E. Schlegel): «Ich flieh in meine Gruft, doch nur dass ich dich quäle,
Verräther! »

Henley (Brawe: « Freygeist »): « Ich sterbe, doch mein Feind stirbt mir zur Seiten. Ich bin gerächt — o Triumph — o Rache! »

Auch Osman, Sara, Francesco, Krispus, Fausta, Pelopia und Romeo gehören in diese Reihe.

Mit kurzen Ausrufen als letzter Äusserung des Sterbenden konkurriert die Formel « ich sterbe », die Mylius' Postulat im Drama eingebürgert hat. Sie fand sich bereits bei Antons Tod (Lohenstein: « Cleopatra »). An letzter Stelle steht sie in Kleists « Seneca », be Anselmos Tod im « Ugolino » und bei Hermanns Tod (Ayrenhoff). Wenige Dramatiker haben im Verlauf der Reden, die der Scheidende führt, dieses « ich sterbe » ganz vermieden.

---

[1] Vgl. Fénélons « Gedanken von der Tragödie ». Im Anhang des von Lachmann nach der Originalausgabe von 1732 besorgten Neudrucks des Gottschedschen « Cato » S. 103 f.

Der Inhalt der letzten Worte ist den Charakteren der Sterbenden angepasst. Wie beim Hinrichtungstod endet der Gute meist mit einem Gebet, mit liebevollen Worten, die er an seine Angehörigen richtet; auch mit Äusserungen des Triumphes, dass er die Erde überwunden hat. Nur in einem Fall übermannen den nicht als Gottesläugner oder Frevler Gezeichneten die Todesqualen so, dass Schmerzensschreie seinen Atem hinwegnehmen («Ugolino»: Francesco), während dies für den Tod des Bösewichts, wie wir noch sehen werden, charakteristisch ist. Wenn nicht mit Schmerzenslauten, so endet der schlechte Mensch mit Flüchen, Selbstvorwürfen oder verzweifelnden Bitten um Verzeihung (vergl. Schlusskapitel).

So wenig wie die Charakteristik der Sterbenden ist das Gebahren derjenigen, die dem Hingang beiwohnen, dazu angetan, Wirklichkeit vorzutäuschen. Nur wenn es gilt, die rohe Brutalität einer dem Hinscheidenden feindlichen Umgebung zu schildern, macht sich ein gewisses Bedürfnis nach realistischer Darstellung geltend [Lohenstein: bei Senecas («Epicharis»), Mnesters und Charmiums Tod («Agrippina»); Weise: bei Tobias, aus Freude an Roheit und Frivolität; dann auch deshalb, weil dadurch neue Lichter auf die Leiden und das Verhalten des Sterbenden geworfen werden]. So sehr steht der Sterbende im Mittelpunkt des Interesses, dass darüber alles vernachlässigt wird, was nicht ihn direkt betrifft. Die Umgebung ist nur dazu da, seinen Zustand zu schildern, seine Wesenszüge stärker hervortreten zu lassen und schliesslich den Eintritt seines Todes zu bezeichnen. Sie ist gewissermassen nur Staffage und ermangelt des selbständigen Lebens.

Häufig wäre vielleicht, so könnte man einwerfen, dem Tode noch vorzubeugen, wenn die Anwesenden

zur rechten Zeit Hülfe brächten, die Wunde verbänden oder das Blut stillten. Zum mindesten müssten sie doch darauf bedacht sein, die letzten Augenblicke zu erleichtern. Aber weder vom einen, noch vom andern ist die Rede. Der einzige Fall, in dem man Massregeln gegen den Tod anwendet, findet sich bei Klopstock («Hermannschlacht»). Werdomar saugt seinem Knaben die Wunde. Aber es liegt die Vermutung nahe, dass dies dem Dichter nur ein Vorwand war, um nicht durch einen zweiten Sterbenden von Siegmars Tod abzulenken; ein Vorwand, den Knaben von der Bühne wegzuschaffen, wie aus derselben Veranlassung, aber ohne Begründungsangabe, Lohenstein und Kleist Senecas auf den Tod verwundete Gattin hinter die Szene bringen lassen.

Der einzige Fall, in dem die Umgebung den Tod zu erleichtern bestrebt ist, findet sich bei Causin («Felicitas»). Aber hier trocknen die Brüder nur das Blut von Januarius' Stirn und Gliedern, um auf seinen fürchterlichen Zustand hinweisen zu können. Dass Diomedes (Lohenstein: «Cleopatra») seinen Herrn durch Belebungsmittel der Todesohnmacht nur entreisst, um die Sterbeszene in Anwesenheit der Königin zu ermöglichen, ist auf den ersten Blick ersichtlich. Ich kann daher, zumal da Cleopatra selbst wie die Römer, die bei der Selbstmordszene zugegen waren, keine Hand zur Hülfeleistung rührt, diesen Fall nicht unter die Ausnahmen rechnen, in denen die Umgebung helfend und erleichternd um den Sterbenden beschäftigt ist.

Nicht selten wird zwar die Frage des hilfreichen Beistehens angeschnitten, ohne aber zu einem Resultat zu führen. Nachdem sich Eteocles, als er Antons Fall sah (Lohenstein: «Cleopatra»), in effektvollen Bildern über die Tat ausgesprochen hat, erinnert sich Decer-

täus, dass man in solchen Fällen eigentlich Hülfe bringen müsste. Aber es dauert lange, bis er sich dieses Gedankens auf schwerfällig-parabolischem Wege entschlagen hat. Schliesslich zieht er sogar den Dolch aus Antons Brust, aber nur um sich in dessen Betrachtung zu versenken. Erst des Diomedes frisches Zugreifen leitet die Hülfe ein.

Noch kürzer wird die Hülfsbereitschaft in den andern Fällen, in denen überhaupt davon die Rede ist, abgetan. Einer der Anwesenden will um Hülfe eilen. Der Sterbende wehrt ab, da es doch zu spät sei, und es unterbleibt jeder Versuch: Dido (Schlegel), Sara (Lessing), Krispus (Weisse), Romeo (Weisse), Siegmar (Klopstock), Hermann (Ayrenhoff). Julie (Weisse) beugt jeder Rettungsanwandlung Benvoglios dadurch vor, dass sie nach dem Stoss, dessen Tödlichkeit betonend, zweimal: « getroffen! » ausruft.

Soll des Sterbenden hohe Gesinnung durch eine friedliche Ruhe, einen unerschrockenen Gleichmut, mit dem er dem Tode ins Antlitz schaut, gekennzeichnet werden, so liebt man es, bei der Umgebung die gegenteiligen Züge anzubringen. Catos Kinder und Getreue, Codrus' Freunde brechen in laute Klagen und Tränen aus, während die Sterbenden selbst jegliche Äusserung des Schmerzes zurückhalten. Betty (« Sara ») bittet, sich entfernen zu dürfen, weil sie länger nicht dem wütenden Schmerz gebieten kann. Mellefont[1] hat, als er das Furchtbare erfährt, völlig den Kopf verloren. Er begeht in seiner Verwirrung

[1] Auffallend ist das sich widersprechende Gebahren Mellefonts. Als er die Absicht der Marwood erfährt, die sich ja vielleicht noch vereiteln liesse, verliert er, aus Furcht vor dem drohenden Verlust, alle Besinnung. Nun das Schlimmste eingetreten, ist er so wenig ergriffen und niedergeschmettert, dass sein Verstand die Empfindung überwiegt, dass er sich eines hier ganz deplazierten Volksaberglaubens erinnert und deshalb nicht einmal mehr der Toten Hand küsst.

die unglaubliche Roheit, während er fortrennt, der Geliebten zuzuschreien, dass sie verloren sei. Hierdurch wird Sara immer ruhiger und gefasster. — Auch das verzweifelnde Gebahren Helenas (Weisse: « Krispus ») hat keinen anderen Grund, als ihres Geliebten heldenmütige Fassung noch stärker hervorzuheben. Allerdings hat sich hier Weisse um ein paar Töne vergriffen. Das Streben nach möglichst grellen Kontrasten hat ihn zu Unmöglichkeiten geführt. Helenas Verhalten ist nichts mehr oder weniger als läppisch. Händeringend rast sie auf der Bühne hin und her; mehr als einmal schaut sie in den Giftbecher, ob nicht noch genug des verderblichen Trankes vorhanden sei, um auch sie wegzuraffen. Dem Sterbenden wagt sie sich kaum zu nahen, geschweige denn, dass sie sich helfend um ihn bemühte. Sie kann sich nicht überwinden, seinem Wunsche, ihn in ihren Armen sterben zu lassen, zu folgen. Nach einer flüchtigen Umarmung nimmt sie ihre planlosen Wanderungen durch das Zimmer wieder auf. Als endlich Krispus in Todesschlummer versunken ist, lässt sie ihm den verdienten Frieden nicht einmal, sondern weckt ihn rauh wieder auf.

Zu noch schreienderen Missgriffen hat sich Weisse in der Sterbeszene des Kallikrates (« Befreyung von Theben ») verleiten lassen. Obwohl der junge Held aus einem beglückenden Elternhaus, aus den Armen einer Braut, aus einem verheissungsvollen Leben gerissen wird, lässt er keine Klagen laut werden. Lautere Freude, dass das Vaterland vom Bedrücker befreit ist, erfüllt ihn. Als Gegenpol wird ihm seine Mutter gegenübergestellt. Was ist ihr des Vaterlandes Freiheit, wenn sie den Sohn verlieren muss! Sie lässt es nicht bei Klagen bewenden. Mit rohen Vorwürfen überhäuft sie den Gatten, der als Haupt

der Verschwörung gegen die Spartaner an des Sohnes Untergang Schuld sei. Ganz von ihrer über Charon hertobenden Wut in Anspruch genommen, vergisst sie, dem Sterbenden beizustehen. Wenn nicht Schonung des Gatten, den sie unter Kallikrates' Fall schwer leiden sieht, jeden Vorwurf hätte unterdrücken müssen, so sollte doch wenigstens die Liebe zum Sterbenden sie davon abhalten, dessen letzte Augenblicke mit einer unerquicklichen ehelichen Szene auszufüllen.[1] So bar jeglichen feineren Empfindens, wie diese Szene Arete erscheinen lässt, wollte Weisse sie keinesfalls charakterisieren.

Wir haben nun schon mehrmals auf Gefühlsroheiten hingewiesen, deren sich Personen, die dem Sterbenden zugetan sind, schuldig gemacht haben. Die Genannten stehen nicht allein.

Lohenstein will Annäus als treuen liebevollen Anhänger Senecas (« Epicharis ») zeichnen. Er vergreift sich in den Mitteln dazu; denn es verrät keine freundschaftliche Gesinnung, wie Lohenstein wohl meint, wenn Annäus die Bitte des Freundes, ihm Gift zu geben, abschlägt. Ein wahrer Freund müsste darauf ausgehen, die Qualen des Unglücklichen möglichst zu erleichtern, zu kürzen und dürfte sich nicht erst durch historische Belege dazu bewegen lassen.

---

[1] Unter dem Mangel, der hier genannt werden musste, leidet das ganze Stück. Auf der einen Seite stehen Patrioten, von denen jede Regung, die nicht vaterländische Ziele hat, verdammt und verbannt wird (Charon und sein Anhang). Auf der andern Seite Geschöpfe, die alle vom Vaterland empfangenen Vorteile unter Missachtung von dessen Wohl nur zur Befriedigung ihrer Gelüste ausbeuten (Archias), oder aller gesteigert altruistischen Gefühle ermangelnd, nur einer kurzsichtig-selbstsüchtigen Liebe für die Ihrigen fähig sind, deren hohe Pläne zu verraten sich nicht scheuen, wenn der Verrat ihnen nur der Lieben Leben erhält (Arete).

Wenig Feingefühl verrät die Umgebung auch, wenn sie über des Freundes Tod, als über eine feststehende Tatsache spricht, beispielsweise im Sinne eines: « Nun kannst du (musst du ja zu unserm Schmerz erblassen)
Zuvor noch Andacht, Recht und Rache sehen lassen » (Schlegel « Orest und Pylades » bei Thoas' Tod). Oder: « Ach dass mein König stirbt » (Pietsch bei Darius' Tod). (Ähnlich Cato, Codrus u. a.).

Man müsste doch erwarten, wenigstens in einigen Dramen die Umgebung dem Sterbenden Mut oder Hoffnung einflössen zu sehen. Aber diese Erwartung wird nirgends gerechtfertigt.

Die Absichten, die man mit der Umgebung der Sterbenden zu verfolgen pflegt, treten ganz unverhüllt zutage, wenn sie sich direkt in Lobreden des Helden ergeht und uns darauf aufmerksam macht, dass der Sterbende Bewunderung verdient. Selten fallen solche Lobreden in die eigentliche Sterbeszene. Meist schliessen sie sich an den Eintritt des Todes an. [So nach dem Ende folgender Personen: Cato, Dido, Codrus, Olinth, Sophronia, Brutus, Hermann (Ayrenhoff)].

Neben die Aufgabe der Umgebung, den Sterbenden und seinen Tod zu charakterisieren, stellt sich eine weitere: den eingetretenen Tod festzustellen. Zu einer Zeit, die von der szenischen Anmerkung kaum Gebrauch machte, finden wir regelmässig diese Art der Todesbezeichnung, wenn nicht der Eintritt des Todes ganz unerwähnt bleibt [Lohenstein: Piso und Scaurus (« Epicharis »), Mnester (« Agrippina »), Charmium («Cleopatra»), Hofmeister und Murat («Ibrahim Sultan »). Und da wir den Sterbeprozess mitansehen, kann ja auch die Todesbezeichnung hier leichter wegfallen als bei der Hinrichtung, die wir

uns verdeckt vorstellen müssen. Dem Schauspieler bleibt in der Mehrzahl der Fälle die Charakterisierung des eintretenden Todes völlig überlassen.

Die schlesischen Dramatiker bevorzugen die Art der Bezeichnungen, die wir bei der Hinrichtung durch den Strang als typisch gefunden haben.

Anton (« Cleopatra »): « — — — Ach er vergeht!
Geist, Puls und Warm ist hin, der Brunn der Adern steht,
In totes Eys verkehrt! »

Cleopatra (Salambo):
« Sie bebt, sie schläfet ein, es ist um sie getan. »

Gallus bei Charmiums Tod (« Cleopatra »): « Sie röchelt, sie vergeht. »

Im folgenden Jahrhundert tritt ein knapper Ausspruch an die Stelle einer gedehnteren Bezeichnung. Nur Anna macht bei Didos Tod eine Ausnahme:

« Sie ist hin,[1] ihr stirbt das matte Wort.
Der Geist entreist sich ihr und eilt mit Seufzen fort,
Das grosse Herz ist kalt . . . . »

Die Formel « er, bezw. sie stirbt » ist am gebräuchlichsten (s. den Tod Catos, Sophronias, Codrus, Thoas', Mellefonts, Kallikrates', Rosemundes, Romeos.)

An ihre Stelle tritt bei Darius' Tod ein « er erblasst », beim Tode des Krispus « es ist vollbracht » und bei Francesco's Ende « er ist dahin ».

Bei weitem überwiegt im neuen Jahrhundert die szenische Bemerkung, die allerdings selten dem Schauspieler einzelne Winke gibt [Araspes, Osman,

[1] Dieser Ausdruck, den wir heute mindestens als unedel bezeichnen müssen, scheint im 18. Jahrhundert keinerlei Anstoss erregt zu haben. Wir finden ihn sogar im Munde Mariens, als sie Franzens Ende berichtet (Götz 5. Akt). Noch derber ist Catos Ausdrucksweise (Gottsched): « Doch wer die Tugend liebt, geht lieber selbst darauf. »

Brutus, Zapor, Granville, Grandlove, Clerdon, Siegmar, Fausta, Julie, Thusnelda (Ayrenhoff)].

In einigen Fällen wird der Eintritt des Todes, wie in «Brutus» und «Ugolino» der Selbstmordstoss, durch das Fallen des Vorhanges unseren Blicken entzogen (Kleist: «Seneca», Weisse: «Mustapha und Zeangir»).

Viele Dichter gehen darauf aus, den Tod möglichst feierlich, die Trauer der Zurückbleibenden möglichst tief schmerzlich zu schildern. Es entgeht ihnen dabei aber, dass die feierliche Stimmung durch sofortiges Reden zerstört wird, dass der Schmerz nicht der tiefste ist, der sich gleich in Wehklagen Luft machen kann. Nur Brawe und Klopstock weichen von der gewohnten Bahn ab. Nachdem der edle Granville seine Augen geschlossen hat, steht Clerdon noch eine Weile in einen Schmerz, der keinen Ausdruck findet, versunken da, bevor der Vorhang fällt. Dasselbe «lange Stillschweigen» hat auch Klopstock vorgeschrieben nach des Recken Siegmar Verscheiden.

Tod hinter der Bühne.

Die Auffassung, welche die vorgryphianische und gryphianische Zeit von dem Wesen der Tragödie besass, ihr Blutrünstigkeitsbedürfnis und die Herrschaft der rohen Instinkte machen es zu einer selbstverständlichen Erscheinung, dass jede Gelegenheit, einen Todesfall den Augen des Publikums vorzuführen, ausgenutzt wird. Ohne jegliche Rücksicht auf künstlerisch einheitliche Gestaltung des Stoffes, werden die unwichtigsten Episoden breit ausgesponnen, sobald sie dem blutigen Geschmack des Dichters entsprechen.

Den notwendigsten Bedürfnissen nach Variierung auch nicht im geringsten Rechnung tragend, lassen Lohenstein und Hallmann keinen ihrer vielen Todesfälle hinter der Bühne sich ereignen. Und wenn Gryphius eine Todesszene hinter die Kulissen verlegt, so veranlasste ihn dazu sicherlich nicht der Wunsch, den Tod weniger greuelhaft darzustellen. Im Gegenteil. Die Verlegung des Todes hinter die Bühne bot Gelegenheit, all seine Schrecken mehrmals hervortreten zu lassen. Einmal in der scheusslich ausgeschmückten Erzählung des Falles; zum andern dadurch, dass der Dichter die letzten Phasen des Ereignisses noch auf die Bühne bringt. Auf diese Weise nimmt dann der Todesfall einen grösseren Raum ein, als ihm seine einfache Vorführung zumessen würde; die beifallsicheren Effekte können mehrmals verwendet, die Gunst des Publikums sicherer errungen werden.

Also nicht eine Mässigung, sondern eine Steigerung der Todesschrecken ist beabsichtigt, wenn je einmal im 17. Jahrhundert eine Todesscene hinter die Bühne verwiesen wird. Das tritt im « Leo Armenius », wie in der « Catharina von Georgien » klar zutage. Dort werden wir mit den furchtbaren Einzelheiten der Ermordung des Kaisers erst durch einen Botenbericht vertraut gemacht, um dann zum Ort des Blutbads geführt zu werden, der uns alle Greuel der Tat noch unverwischt zum Bewusstsein bringt. Hier werden erst die scheusslichen Foltern Catharinas, die nur das gesprochene Wort so eindringlich machen kann, in schonungsloser Breite auseinandergesetzt, und dann müssen wir noch dem Feuertode beiwohnen.

Dass Gryphius in « Leo Armenius » den Überfall und Mord in der Kirche nicht auf die Bühne gebracht hat, mag zugleich noch in der Unfähigkeit, grössere Ensembleszenen zu gestalten, begründet sein. Schliesslich dürfte auch ein künstlerischer Gesichtspunkt mitgespielt haben : die richtige Erkenntnis, dass die unheilkündende Traumerscheinung, die angstvolle Szene Theodosias mit ihren Vertrauten, dann der Alarmschrei des Priesters und endlich die niederschmetternde Gewissheit durch den Boten eine Kette von ausserordentlicher dramatischer Steigerung bildet.

Für das 17. Jahrhundert können wir also mit Bestimmtheit sagen, dass die massgebenden Gründe für die so seltene Verlegung des Todes hinter die Bühne entweder in der Darstellungsunmöglichkeit liegen oder dem Wunsch, den furchtbaren Eindruck des Todes zu verstärken.

Das letztgenannte Ziel kann nicht allein dadurch erreicht werden, dass man die Greuel erst dem Ohr und dann noch dem Auge vorführt. Wenn wir jemanden zu qualvoller Hinrichtung von der Bühne

geführt sehen, dann dessen Schmerzensschreie und Stöhnen aus den Kulissen heraus vernehmen, so malt unsere Fantasie viel furchtbarere Szenen vor unser Auge, als sie je auf der Bühne dargestellt werden könnten.

Ob Causinus (« Felicitas ») diese raffinierte Wirkung im Auge hatte, als er Jannarius hinter die Bühne führen und dort unter den Peitschenhieben der Schergen jämmerlich aufschreien lässt, ist nicht festzustellen. Es wären auch ohnedies die fürchterlichen Hinrichtungsarten des Prügeltods, Sturzes vom Fenster nicht darzustellen gewesen. Den Wunsch, sein Publikum zu schonen, wird man jedenfalls bei Causin nicht argwöhnen, der stets die fürchterlich zugerichteten Leichen oder wenigstens Teile von ihnen auf die Bühne bringen und ihren Zustand ausführlichst schildern lässt.

Dem Zuge des 17. Jahrhunderts, das einer beinahe krankhaften Greuellust gefröhnt wissen, jeden Todesfall erleben will oder einen furchtbareren Ersatz für den nicht auf der Bühne vorgeführten Tod beansprucht, stellt sich — wie wir gesehen haben — in den Anfängen schon bei Weise (Zittau), energisch aber erst im 18. Jahrhundert bei Gottsched hervortretend, der Wunsch entgegen, mit allen grausamen Verzerrungen zu brechen, nur wahrscheinliche Vorgänge vor die Augen des Publikums zu bringen. Die natürliche Folge davon war, dass man von nun an die Todesszenen, wenn nicht mit ihnen eine höhere Absicht verknüpft war, hinter die Kulissen verwies.

Keineswegs aber war wie in der vorhergehenden Periode die Greuellüsternheit, so jetzt die Abneigung gegen das Furchtbare allein massgebend. Mit der wachsenden Einsicht in dramatischen Dingen, mit dem allmählichen Auftreten von Dichterindividualitäten

kamen neben diesem einen noch vielerlei andere Gründe auf, die eine Verlegung des Todes hinter die Bühne befürworteten.

Auch Rückfälle in die Anschauungsweise des 17. Jahrhunderts sind zu verzeichnen: man wollte die Todesschrecken eindringlicher vergegenwärtigen.

Bei jedem einzelnen Fall nach der zugrunde liegenden Veranlassung zu forschen, wäre müssig, da wir nicht über Vermutungen hinauskämen. Wo jedoch der Grund zur Verlegung hinter die Bühne ersichtlich ist oder wenigstens zu sein scheint, werden wir ihn im Folgenden behandeln.

Eines möchte ich schon hier nachdrücklich betonen — wir hatten übrigens schon einmal Gelegenheit (im Kapitel «Sterbescene» S. 155 f.) diese Tatsache zu streifen —: die Verlegung des Todes hinter die Bühne bedeutet nur dann eine Schonung, wenn wir vor und während des Vorfalls in Unkenntnis des unsern Augen entzogenen Ereignisses sind und es erst nach erfolgtem Tode erfahren. Wird uns aber auf irgend welche Weise zum Bewusstsein gebracht, dass in einem gewissen Augenblick hinter der Szene der Tod erfolgt, so ist dieser Eindruck viel aufregender und furchtbarer.

Mancherlei Wege konnte der Dichter einschlagen, um dem Publikum den hinter der Bühne verlegten Tod mitzuteilen.

Am nächsten liegt die Erzählung des Vorfalles.[1] Sie kam denn auch am häufigsten vor. In ihr macht sich, wie bei den Vorführungen auf der Bühne, der Geschmack der Zeit geltend. Der einzige Fall, in dem die Schlesier Erzählung an Stelle der Vorführung

[1] Es handelt sich hier natürlich nur um Erzählungen eines Todesfalls, der uns nicht bereits auf andere Weise zu Bewusstsein gebrach wurde.

treten lassen, «Leo Armenius», bietet daher eine breit ausgeführte Darstellung, die in brutaler Weise jede scheussliche Einzelheit des Vorgangs aufdrängt. Wir müssen erfahren, wie dem von allen Seiten angefallenen Kaiser:

«das warme blut aus glied und adern sprang»,

wie ihm die ruchlose Mörderbande den Arm, mit dem er das Kreuz des Erlösers umklammerte, abhieb, wie man den Niedersinkenden «zweymahl durch die brüste stiess»,

«wie man durch iedes glied die stumpffen dolchen zwang».

wie das Kruzifix, auf das der Kaiser sank, über und über mit seinem Blut bespritzt ist.

Wäre die Ermordung vor unseren Augen vorgegangen, so furchtbar ausgemalt hätte sie uns nicht gegeben werden können.

Und nicht genug damit, dass wir jetzt das Ende des Kaisers wissen, wir müssen die Witwe noch an den Schauplatz der Greuel begleiten, wo jeder Blick auf Mord und Zerstörung trifft. Auffallenderweise denkt Theodosia zunächst nicht daran, sich nach des geliebten Mannes Leiche umzuschauen. Sie lässt sich auf breite Schimpfereien mit dem Empörer Michael ein. Erst als sie sieht, wie Kriegsknechte einen Körper über die Fliesen der Kirche schleifen, wendet sie sich von ihrem Feinde ab. Es ist die Leiche des Kaisers. Mit Wehgeschrei wirft sie sich über den Leichnam, dessen scheusslichen Zustand sie beschreibt.

«— — — — Was können wir erkennen,
Das nicht zuschlagen sey?
Ist hier ein glied zu nennen,
Das nicht das schwerdt zustückt? — — — —»

Unbarmherzig reisst man ihr den Körper des Gatten aus den Armen. Sie verfällt in Wahnsinn.

Noch ein zweitesmal tritt im 17. Jahrhundert Erzählung an Stelle der Vorführung auf der Bühne. Nicht aber wird in « Catharina v. Georgien » der Tod der Märtyrerin erzählt; der Hinrichtungsszene müssen wir selbst beiwohnen. Es sind hier nur die Foltern, die uns berichtet werden. Die Ansicht, dass die Erzählung wegen ihrer grauenhafteren Wirkung in erster Linie der Vorführung auf der Szene vorgezogen wurde, findet sich von neuem bestätigt. Serena, eine von Catharinas Frauen, war zu den Martern zugelassen worden. Lange kann sie den schauderhaften Anblick nicht ertragen. Ohnmächtig muss sie entfernt werden. Kaum ist ihr das Bewusstsein wiedergekehrt, so erzählt sie den entsetzt aufhorchenden Freundinnen, was sie erlebt. Einige Stellen aus ihrem Bericht sollen hier folgen.

« Der hencker setzt in sie mit glüend-rothen zangen
« Und griff die schultern an; der dampff stieg in die höh.
« Der stahl zischt in dem blut; das fleisch verschwand als schnee,
« In den die flamme fällt. Doch sie, indem man zwickte
« Und von der armen röhr die flachen mausen[1] rückte,
« Rieff: — — — — Erlöser gib geduld!»

Und später:

« Die stücker hiengen nun von beyden schenckeln ab,
« Als man ihr auf die brust zwey grimme züge gab.
« Das blut sprützt um und um und leschte brand und eisen;
« Die lunge ward entdeckt. — — — —»

[1] Muskeln.

Darstellen lässt sich so etwas nicht. Lohenstein macht zwar später den Versuch, solche scheusslichen Marterszenen auf die Bühne zu bringen. Aber es ist auch dies eigentlich nur so möglich, dass einzelne der Anwesenden die Martern, die vorgenommen werden, beschreiben. Im Grunde genommen können wir dann von nichts anderem als von einer illustrierten Erzählung reden.

Weise muss Todesszenen, die sich für die von ihm beliebte, abgekürzte Behandlung nicht eignen, durch die Erzählung wiedergeben. So in «Jephtas Tochtermord» die Hinrichtung der beiden Gesandten und die Opferung Thamars. An Greueln spart er nicht. Er erzählt von der Standhaftigkeit der «unbeschnittenen Heiden», die mit «unerschrockenen Augen» die blossen Schwerter «auf sie losdringen» sahen. «Als auch ein Schwert dem Vornehmsten durch die Achsel dringen wollte, ruffte er überlaut: Also muss man des Todes Bitterkeit vertreiben. Der andre war noch trotziger. Denn als die rechte Hand schon in dem Sande lag und das Blut aus allen Adern hervorspritzte, schlug er die Linke über den Kopf und dräute, er wolle aus der Höllen wieder hervorkommen und tausend Plagegeister mit sich bringen.»

Weniger roh, aber für die Ohren einer Mutter, der man den Tod ihres Kindes erzählt, brutal genug, ist der Bericht von Thamars Opferung. Unter der Eiche, dem für das Opfer bestimmten Platze, angelangt, flehte sie den Himmel an, den Eltern die Jahre, die ihr verloren gingen, zuzulegen. «Kaum habe sie die Worte gesprochen, so stecke das Messer in ihrer Kehle, dass auch die niedrigsten Blätter der Eiche mit ihrem Blute bespritzt worden.»

Bei der Erzählung von Todesfällen zeigt die Haupt- und Staatsaktion am eklatantesten ihre widerliche Vermischung von Posse und Trauerspiel.

Die Nachricht vom Tode der Königin («Joannes Nepomucenus») leitet Dr. Babra, die komische Person, mit der frivolen Wendung ein, er brächte etwas Trauriges und etwas Lustiges. Trauriges, dass die Königin tot; Lustiges, dass der König jetzt sich mit der Ahalibama vermählen könne. Wenceslaus und seine Geliebte gehen auf den scherzhaften Ton nicht ein. Babra lässt sich dadurch nicht beirren und endet seinen Bericht mit einem rohen Witz:

«En fin. Es ist geschehen, der lang schnickete Menschen Fresser hat dem Herren gevatter ins handwerck gegriffen und die 12 fl vor dem maul weggeschnappt, sie ist todt und ich glaube nicht, dass einer von uns capable ihr das Leben wenn auch von hinten wieder einzublasen.»

Neben der Unfähigkeit zu dramatischer Gestaltung war auch noch der Wunsch, möglichst alles Sterben hinter die Bühne zu verlegen, an dem Kardinalfehler der Gottschedschen Dramen — viel Erzählung, wenig Handlung — schuld. Die Gottschedsche Praxis geht hier wieder nicht mit der Theorie Hand in Hand. Die «Beyträge»[1] eifern gegen den Behelf mit langen Erzählungen, gegen den Glauben, «dass eine erzählte Sache wahrscheinlicher wäre, als wenn man es selber vorstellte.» Am Anfang der Handlung könne Erzählung nützlich, ja notwendig sein. Für alle Fälle sei es dagegen «verdriesslich, wenn mitten in der Handlung anstatt der Vorstellungen, Erzählungen kommen». Und «bey der Aufwickelung des Knotens ist es gänzlich zu verwerfen.» Auch ohne dass sich Gottsched auf seinen Gewährsmann, den Abbé d'Aubignac, beriefe, würde man diesen Äusserungen zustimmen. Es bleibt daher nur zu be-

[1] Beyträge zur Krit. Historie IV. 15. S. 393.

dauern, dass sie in keinem « Schaubühne »-Drama zur Tat gemacht wurden.

In der « Bluthochzeit » erfahren wir die schrecklichen Ereignisse, die in der Stadt vorfallen, nur durch Berichte. Nicht ein einziges spielt sich vor unsern Augen ab. Und dabei gehen die erzählenden Personen keineswegs schonend vor. Der Überfall und Mord Colignys könnte viel weniger schreckenerregend auf der Bühne vorgeführt werden, als es hier in der Erzählung geschieht. Gottsched begnügt sich nicht, den meuchlerischen Anschlag schlicht zu erzählen; er muss noch scheussliche Einzelheiten erfinden. Herzog Guise hat Coligny niedergerannt. Nicht genug mit dem Tode des Ehrfurcht gebietenden Greises:

> « — — -- — Er gibt ihm ins Gesicht
> Noch einen starken Hieb, der es durchaus verstellte.
> Drauf folgt noch mancher Stoss, der ihn zu Boden fällte. »

Dann wird der Leichnam auf Guises Befehl zum Fenster hinausgeworfen, wo er « getreten, beschimpft, zermetzelt und zerfetzt » wird,

> « Des Haupts beraubt, in einen Stall geschmissen
> Und endlich fortgeschleppt und in den Strom gerissen. »

Auch in der Seine findet er keine Ruhe. Er wird wieder hervorgezogen, am Galgen aufgehängt und Brand und Rauch ausgesetzt.

Gottsched sieht selbst ein, dass diese Blutrünstigkeit ihm Vorwürfe eintragen, wird und glaubt, sich entschuldigen zu müssen (Vorrede zur « Bluthochzeit »). Eine Berufung auf Aristoteles' Poetik, — « alle Exempel der griechischen und lateinischen Trauerbühne bestätigen », dass das Trauerspiel Schrecken und Mit-

leid erwecken solle —, ist Kernpunkt der Verteidigung. « Es wird also ein besonderes Zeychen von der Güte dieses Schauspiels seyn, wenn es die Zuschauer mit Abscheu und Grausen erfüllen wird! » Aber der Widerspruch, in den sich Gottsched durch die vorgeführten Greuel mit seiner in den « Beyträgen » ausgesprochenen Ansicht und dem Rat, den er dort gibt, verwickelt, ist durch diesen Hinweis nicht gehoben. Der Dichter kehrt auch in seinem « Agis » sofort wieder zu der schonend beigebrachten Mitteilung des Vorgangs zurück.

Die Form der meisten dieser Erzählungen ist die eines ausgeführten Berichts. Bei besonders wichtigen Fällen lässt der Dichter den Erzähler ganz hinter seine Worte zurücktreten. Direkte Rede ist dann beliebt (Gryphius: « Leo Armenius », Weise: « Jephta », Gottsched: « Bluthochzeit » und « Agis », Gottschedin: « Panthea », J. E. Schlegel: « Trojanerinnen » und « Canut », Wieland: « Lady Johanna Gray », Weisse: « Richard III. » u. a.).

Die Erzählung von Polyxenas Opferung (Schlegel: « Trojanerinnen ») erinnert an Weisses « Jeptha ». Der Vorgang enthält manchen Zug aus den Hinrichtungsszenen des vorhergehenden Jahrhunderts. Gerade so herzhaft wie dort die Delinquenten, tritt Polyxena dem Tode gegenüber. Oder wie sich Pyrrhus ausdrückt, sie « sorgte, dass ihr Fall nicht unanständig war. » Ja eine Reminiszenz für die Winke an den Henker liegt vielleicht in dem Zuruf: « Führ nur gewiss das Schwert, das mich entseelet. »

Gottsched gab seiner Ausgabe des « Cato » von 1732 des Erzbischofs von Cambré de la Motte Fénélon « Gedanken von der Tragödie » bei. Fénélon beklagt die Gewohnheit der Dramatiker seiner Zeit, im höchsten Affekt « übelangebrachte und unwahrscheinliche Zier-

lichkeiten» Platz greifen zu lassen. Er verurteilt allen weitschweifenden Bilderkram, alle Spitzfindigkeiten. Den Sophokleischen «Oedipus» stellt er als Beispiel hin, wie ein Mensch in leidenschaftlichem Schmerz reden muss. Abgebrochene Worte, keine wohlkonstruierten Tiraden. Gottsched spricht seine Übereinstimmung mit dieser Anschauung Fénélons noch einmal ausdrücklich aus. In der «Kritischen Dichtkunst»[1] tadelt er an Lohensteins Figuren, dass sie selbst in höchster Erregung, im rasendsten Schmerz «unverändert bey ihren scharfsinnigen Sprüchen und künstlichen Spitzfindigkeiten bleiben», während sie da doch «aufhören sollten auf Stelzen zu gehen».

So selten die Äusserungen des Franzosen bei der Vorführung des Todes auf der Bühne befolgt worden sind, so selten auch bei den Berichten über den Tod hinter der Bühne.

Gottsched selbst zeigt nur an einem Beispiel, dass er im Sinne Fénélons gestalten wollte oder konnte: in der «Bluthochzeit». König Heinrich von Navarra, seine Gemahlin und Prinz Condé haben die qualvolle Nacht wachend zusammen verbracht. Sie sind noch in Unkenntnis dessen, was vorgegangen ist. Da stürzt in atemloser Aufregung Clermont herein.

Heinrich: «Clermont säume nicht und sage was uns droht.
Was macht der Admiral?»

Clermont: «Mein König! — — er ist tot.»

Man merkt, wie Clermont mit dem Atem ringt, wie er sich müht, möglichst schonend zu sein, und durch und durch erschüttert von dem furchtbaren Ereignis, das er gerade erlebt hat, mühselig die nackte Todesnachricht herausringt.

---

[1] X. Hauptstück § 24.

Ähnliche Erkenntnis wie Fénélon muss schon Gryphius in «Leo Armenius» geleitet haben. Ob dieselbe auf Harsdörffers «Trichter» zurückzuführen oder aus selbständiger Erwägung heraus entstanden ist, lässt sich mit Bestimmtheit nicht behaupten. Des Nürnbergers «Dicht- und Reimkunst» war 1640 erschienen. Erst zwei Jahre später ging Gryphius daran, den «Leo Armen» zu schreiben. Diese zwei Jahre waren allerdings durch Reisen in Holland, Frankreich und Italien ausgefüllt und lassen es fraglich erscheinen, ob Gryphius Zeit fand, in der Theorie der Dichtkunst auf dem laufenden zu bleiben, ob Harsdörffers Ausführungen ihm überhaupt zu Gesicht gekommen waren. Deren wichtigste über unsern Gegenstand findet sich im «zweyten Teil» V. Stunde[1]: «Gefehlt ist es auch | wann man den Betrübten schöne Worte in dê Mund gibt | massen die Traurigkeit so wenig wohlgesetzte Reden wehlê | als das Gesicht im betrübten Wasser eine Sache eigentlich ersehen kann. In den Schmertzen pflegt man ein Wort mehrmals zu wiederholen | und ist oft die Wolredenheit übel reden.»

Jedenfalls teilt Gryphius die diesen Worten zugrunde liegende Anschauung.

Der Priester, der verwundet dem Blutbad in der Kirche entronnen ist, findet, in die Gemächer der Kaiserin hereinstürzend, keine andern Worte als den Angst- und Hilferuf: Mord! Mord! Die Aufregung ist in solchem Masse Herr des Geistlichen, dass er auf die Frage «was ists?» nur mit einer Wiederholung des Mordrufs, auf die Frage «wo?» nur mit einem kurz hervorgestossenen «Beym altar» ant-

---

[1] Vgl. Harsdörffer «Poetischer Trichter» Nürnberg. In Verlegung Wolffgang Endters 1640. S. 70 ff.

worten kann. Er findet erst nach geraumer Weile seine Fassung wieder.

Auch Lohenstein sucht die Erregung Solimans (« Ibrahim Bassa ») zum Ausdruck zu bringen, als dieser von Gewissensfoltern gejagt, atemlos herbeistürzt, um die Erwürgung des schon bewusstlosen Ibrahim im letzten Augenblick zu widerrufen:

« — — — — Halt, halt! verzieht! Genade!
Verzieht! Halt inne! Halt! Verzieht! Es ist geschehn!
Es ist geschehn! dass er noch nicht den Tod soll sehn.
Was starrt ihr? Hebt ihn auf! bald macht ihm los
die Stricke. »

Wenn wir uns diese abgerissenen Worte auch in hastigster Überstürzung hervorgestossen denken, so vergeht doch zu viel Zeit, als dass der längst ohnmächtige Ibrahim nicht schon in Todesarmen sein müsste.

In den andern Fällen, in denen hohe Erregung, gewaltiger Schmerz die Brust des Boten durchbeben müsste, wird in teilnahmsloser Ruhe, in wohlüberlegter und schöngeformter Rede der Vorfall erzählt.

Selbst Gottsched denkt, als er den Überfall des Pharnaz, dessen und Markus Tod melden lässt (« Cato »), nicht an Fénélons Ausführungen. Wie der Epiker, der im Freundeskreise eine alte Sage erzählt, so beginnt Domitius: « Ein unverhoffter Fall hat Burg und Volk erschreckt. »

Auch Lysander (« Agis »), der der Königin den unerwarteten Mord all ihrer Lieben zu melden kommt, zeichnet sich durch eine unangebrachte, diplomatische Ruhe aus. Kein Mensch, der eben dem erschütternden Verbrechen beigewohnt hat und in atemloser Erregung von dessen Schauplatz hergeeilt ist, dürfte in ähnlichem Masse wie Lysander Herr seiner Empfindungen, seiner Gedanken, seiner Sprache sein. Seine

wohlgefügte Rede eröffnet er damit, dass er in offiziellem Tone sein Beileid ausspricht:

« Ich komm, o Königin, mit zweifelhaftem Schritt
Dir als ein Unglücksboth das allergrösste Schrecken,
Das je ein Haus betraf, mit Seufzern zu entdecken. »

Und dann fährt er in epischer Breite fort.

Mit dem Ausdruck des Bedauerns, einer Entschuldigung, leiten auch Godschalk (Schlegel: «Canut») und der Offizier in « Hermanns Tod » (Ayrenhoff) ihren Bericht ein. Bei letzterem ist die Entschuldigung begründet, denn es war ihm ausdrücklich befohlen, Segest nicht zu verletzen. Godschalk aber hatte den Auftrag, Ulfo zum Tode zu führen. Wenn sich dieser nun plötzlich auf ihn stürzte, und nur der Degen ihn vor sicherem Tod retten konnte, so bedürfte seine Notwehr doch keiner längeren Verteidigung.

Bei beiden merkt man nicht aus ihrer ruhigen Rede, dass sie eben eine immerhin grosse Aufregung durchgemacht und einen weiten Weg eilenden Laufs zurückgelegt haben.

Wenn auch nach Gottscheds Forderung[1] keine andern als die Hauptpersonen eines Dramas eine « besondere Gemütsart haben dörfen », so brauchen andrerseits die Botenfiguren nicht alle mit einer Rücksichtslosigkeit ausgestattet zu sein, die der Gefühlsroheit, wie sie die Umgebung der Sterbenden in unsern Dramen an den Tag zu legen pflegte (vergl. Kapitel « Sterbeszene » S. 178 ff.), die Wagschale hält.

Grausam ist der Bote, der der Gattin Abradats Tod melden soll (Gottschedin: « Panthea »). Er erregt durch seine frohlockende Siegesnachricht grenzenlose Freude in den Frauen, die schon das Schlimmste befürchten mussten, um sie dann durch seine Todesbot-

---

[1] Versuch einer Critischen Dichtkunst für die Deutschen, zweyte Auflage. Leipzig 1737. X. Hauptstück § 22.

schaft nur noch gewaltiger niederzuschmettern. Was die Gottschedin hier gewollt, hat Weisse erreicht.

Beabsichtigt war, den Schlachtentod eines teuren Menschen dadurch weniger empfindlich zu machen, dass man zuerst den glänzenden Sieg berichtete. Diese Politik kann vielleicht einem Vater gegenüber zum Ziel führen. Was ist aber einer Frau der herrlichste Sieg, wenn sie durch ihn den Geliebten verliert? Überdies ist auch die Art, wie Phillidas (« Befreyung von Theben ») auf den Fall des Kallikrates hindeutet, weder so trivial, noch so taktlos wie der Botenbericht in der « Panthea ». Hier gibt der Bote auf Pantheas Frage nach dem Gatten zur Antwort:

« — — — — Ach Fürstin, frage nicht!
Wie gerne will ich dich vor dieser Post bewahren,
Du wirst sie allezeit nur gar zu früh erfahren. »

Dort (« Befreyung von Theben ») wird die Äusserung, in der Phillidas sein Mitleid andeutet, durch das von der Strasse heraufklingende, dumpfe Wehklagen verschlungen. Als Charon erstaunt fragt, was denn jetzt, nach der Befreiung Thebens, noch Trauer erregen könnte, da erhält er zur Antwort: « Du bist auch Vater. »

Von einer bequemen Einleitung der hinter der Bühne vorgefallenen Bluttat machen Lohenstein und die Gottschedin Gebrauch.

Decertäus (« Cleopatra ») überbringt dem August die blutige Waffe, mit der sich Anton eben entleibt. Auch Nikothris (« Panthea ») beginnt ihren Bericht mit einem Hinweis auf den Stahl, den sie aus der Herrin Brust gezogen hat.

Für Schlegel dient die Nachricht vom Tode der Polyxena und des Astyanax (« Trojanerinnen ») zugleich zur Charakterisierung der Überbringer. Der ungeschlachte Pyrrhus hatte, als er Polyxena zum Opfer

abholte, die Worte: «man tötet sie gewiss mit Pracht und königlich» für tröstlich gehalten. Nun sie den Manen des Vaters geopfert ist, denkt er in seiner plumpen Unbeholfenheit nicht daran, schonungsvoll den Frauen die Todesnachricht beizubringen:
«Du kannst die Tochter nun begraben, Hekuba.»

Aus den Worten des Ulyss:
«Es ist um deinen Sohn, Andromache geschehn,
Die Götter lassen dich kein Unglück weiter sehn»
klingt etwas wie Triumph heraus, dass es ihm gelungen ist, trotz der Frauen List den Astyanax ausfindig zu machen.

Gesucht originell sind die Todesberichte bei Klopstock eingeleitet. Hemanns Sterben («Salomo») bringt Darda einfach dadurch zum Ausdruck, dass er auf Salomo zutritt, ihm die Hand reicht und ihn küsst:

«Da ist Hemanns kalte Hand
Und dieser ist sein Abschiedskuss an dich.»

Dass Chalkol das Knabenopfer nicht mehr vereiteln konnte, lässt er durch sein Stillschweigen und dann durch gleichgültige Reden wissen, die seine innere Ergriffenheit, seinen Abscheu vor Salomo mehr entdecken als verbergen sollen.

Ganz unvermittelt bricht Thusnelda mit der Nachricht von Thumelicos Tod los («Hermanns Tod»). Hermann hat Theude mit einer Lilie verglichen und hinzugefügt: «die Lilie wächst gern am Grabhügel.» Ob Thusnelda nun Hermann genug mit Todesgedanken betraut glaubt oder sich ihr Mutterherz bei solch schneidendem Vergleich empört und Rache nehmen will, bleibt offene Frage:

«Hier sage ich es, ich sags! Thumelico ist todt!»

Wie die schwerverwundeten Recken Hermanns und Segests Tod der sterbenden Thusnelda noch ins

Ohr brüllen müssen, wurde an anderer Stelle bereits erörtert (vgl. Kapitel: «Natürlicher Tod» S. 141).

Wieland bedient sich der nächstliegenden und meist gebrauchten Formeln, die einförmig in der «Johanna Gray» sich wiederholen. Zu Beginn der Nachricht von König Eduards Ende steht ein:

«Es ist geschehn, der König ist nicht mehr.»

Ganz ähnlich sind die Worte, die den Bericht von Northumberlands und Guilfords Tod einleiten:

«Dein Vater — ist nicht mehr» und: «Es ist vorbei.»

Gerstenberg («Ugolino») liebt versteckte, doppelsinnige Redewendungen. Francesco erwidert auf Ugolinos Frage nach der Mutter: «Sie ist doch sicher?» bewusst zweideutig: «Ihr Friede ist unzerstörbar», um nach kurzer Vorbereitung des Vaters nicht länger an sich halten und die qualvollen Augenblicke nicht noch ausdehnen zu müssen.[1]

Die Meldung vom Tod Richards III. (Chr. F. Weisse) beginnt Stanley mit einem «Du bist gerächt, Königin».

Das trivialste und geschmackloseste leistet sich Brawe im «Freygeist», wenn er Granville anheben lässt:

«Ich habe Nachrichten zu bringen — bereiten Sie ihr Herz den fürchterlichsten Anfällen des Schreckens und der Betrübnis Widerstand zu tun — Ihr Vater —»

Ein Todesfall, der sich hinter der Bühne ereignet, kann auch dadurch zum Ausdruck gebracht werden, dass der Dichter die Personen zum Tod oder Mord

[1] Die ähnlichen zweideutigen Antworten Thusneldas auf Hermanns Frage nach Thumelicos Befinden («Er ist frei»; «Er ist sehr einsam») können von Hermann weder richtig verstanden werden, noch leiten sie die Nachricht von Thumelicos Tod ein, da eine lange Zeit vergeht, bis Thusnelda wieder darauf zurückkommt (Klopstock: «Hermanns Tod»).

gehen oder vom Mord kommen lässt. Ohne durch andre Mittel unterstützt zu sein, findet dieser Modus nur selten Anwendung. In Klopstocks «Hermanns Tod» wird ein tödlich verwundeter Krieger, der eine Nachricht gebracht hat, sterbend abgeführt, und wir hören später nicht mehr von ihm.

Aber nicht nur bei so unwichtigen Episoden greift diese Art der Mitteilung Platz. Agiatis (Gottsched: «Agis») verlässt, nachdem sie den Tod all ihrer Lieben erfahren hat, die Bühne mit den Worten:
«Mein Prinz und ich wir müssen auch noch sterben.»
Nicht allein will sie diesen Unglückstag von ihrem ganzen Geschlecht überleben:
«So soll das ganze Haus auf einen Tag verderben.»

Eine ähnliche Szene wie den «Agis» beschliesst Wielands «Johanna Gray». Die männlichen Verwandten der irrgeführten Frau sind vor ihr hingerichtet worden. Sie macht sich jetzt auf, den schweren Gang zum Schaffot selbst zu tun. Ebenso wie im «Agis» fällt mit ihren letzten Worten der Vorhang. Auch hier bedürfen wir nicht noch einer Erzählung des eingetretenen Todes. Wir wissen bestimmt, dass Johannas Ende unmittelbar bevorsteht; denn das einzige Mittel, das zu ihrer Rettung dienen könnte, den Glaubenswechsel, wird sie sicher jetzt nicht mehr ergreifen, wo es sich nur noch um ihr Leben handelt. Sie hat es ja ausgeschlagen, als es zugleich Vater und Gatten noch retten konnte.

Auch der teuflische Publius in Brawes «Brutus», der sich schwer verwundet zu Brutus hat schleppen lassen, um seinen satanischen Triumph zu feiern, wird fortgetragen, ohne dass sein Tod noch Erwähnung findet.

Bei den meisten Hinrichtungen, die sich nicht vor den Augen des Publikums vollziehen, werden wohl

auch die Todeskandidaten von der Bühne aus zum Schafott geführt; aber es wird dann immer noch entweder ihr Tod erzählt oder die Leiche auf die Bretter gebracht [Gryphius: « Papinian », Causin: « Felicitas », Weise: «Jephta», Schlegel: «Trojanerinnen» (Polyxena und Astyanax), Wieland: «Johanna Gray» (Guilford)].

Ähnlich ist es bei Selbstmorden, die hinter der Bühne stattfinden. Wie Agiatis (Gottsched: «Agis») gehen die Lebensmüden mit Worten ab, die klar und deutlich ihren Entschluss zu verstehen geben, aber merkwürdigerweise von der Umgebung meist nicht verstanden werden.

Im Gegensatz zu Gottscheds « Agis » kommt man in den andern hierher gehörigen Dramen auf den erfolgten Selbstmord nochmals zurück (Gottsched: « Cato », Gottschedin: « Panthea », Schlegel: « Dido », Cronegk: « Codrus »).

Man begnügt sich so selten damit, dem Publikum Gewissheit über den sicher bevorstehenden Tod gegeben zu haben, dass selbst bei Sterbenden, die kaum lebend noch von der Bühne gebracht worden sind, nachträglich auf das erfolgte Ende hingewiesen werden muss [Klopstock: «Salomo» (Hemann), Weisse: « Richard III. » (Catesby) «Atreus und Thyest» (Pelopia)].

Nur in ganz wenigen Fällen wird allein das Todesurteil für genügend erachtet, um das Ende einer Person zu bezeichnen. In der « Agrippina » (Lohenstein) gibt Nero zur Hinrichtung des unschuldigen Boten, den ein raffiniertes Manöver zu einem von Agrippina gesandten Meuchelmörder gestempelt hat, nur einen Befehl, ohne dass wir Anstalten zur Hinrichtung sehen, ohne dass im Folgenden der Tod noch näher berichtet wird.

Augustus (Lohenstein: «Cleopatra») befiehlt, den schändlichen Verräter Theodor zur Hinrichtung am Kreuz abzuführen. Und auch hier kommt man nicht mehr später auf dessen Tod zurück.

Die Todesurteile, die Masaniello (Weise) in der grossen Gerichtsszene des 2. Aktes fällt, werden nicht vor unsern Augen vollzogen. Es wird nicht einmal erwähnt, ob die Verurteilten abgeführt werden oder noch unter Bedeckung auf der Bühne bleiben.

Ein einfacher Befehl deutet in der Haupt- und Staatsaktion «Graf Essex» (aus L. Hoffmanns Repertoir, C. Heine, Vierteljahrschr. f. Litt.-Gesch. Bd. I. S. 322 ff.) an, dass die Hinrichtung nun hinter der Bühne vor sich gehen müsse. Die Königin macht sich einer unverzeihlichen Gedächtnisschwäche schuldig. Eben hat sie erst einem Kapitän befohlen, das Todesurteil an Essex zu vollziehen, sobald sie ihn dreimal beim Namen rufe. Mittlerweile erfährt sie des Grafen Unschuld. Um dem Kapitän die Freilassung Essexs zu gebieten, muss sie ihn gerade dreimal beim Namen rufen, ohne daran zu denken, was dieser Ruf zur Folge haben muss. Wir wissen aber, dass der Kapitän diesen Befehl missverstehen wird, und sehen ihn vor unserm geistigen Auge zur Hinrichtung schreiten.

Den Augenblick, in dem sich hinter der Bühne das Furchtbare vollzieht, bezeichnen weniger fein besaitete Dichter gerne. Die Todesqualen erpressen den Sterbenden Schmerzensschreie, stöhnende Jammerlaute. Oder die Hilferufe der Opfer, die keinen Weg mehr sehen, den Mördern zu entrinnen, dringen an unser Ohr. In keinem Falle aber dient dies Motiv allein dazu, dem Publikum einen hinter der Szene eingetretenen Tod zum Bewusstsein zu bringen.

Schon Causin (« Felicitas ») lässt Januarius, während er hinter der Bühne zu Tode gepeitscht wird, jämmerlich wehklagen.

Dass Cato und Dido die Waffe gegen sich geführt haben, vergegenwärtigt ein erschütterndes Stöhnen und Ächzen, aus dem Gemach hervordringend, in dem wir den Selbstmörder wissen.

Auf die Ausführung des eben von ihm gefällten Todesurteils muss Eduard III. (Chr. F. Weisse) aus den Schreien schliessen, die er vom Kerker her vernimmt.

Mit Dolchen bewaffnet sind Richard III. (Weisse) und sein Kumpan Tyrel in das Gewahrsam der königlichen Knaben eingedrungen. Die Anregung, die hierdurch der Dichter unsrer Phantasie gegeben hat, genügt ihm nicht. Wir müssen auf den blutigen Vorgang brutal hingestossen werden durch klägliches Geschrei der Knaben.

Um den Tod eines hinter der Bühne Verschiedenen offenkundig zu machen, konnte man auch seinen Leichnam auf die Bretter bringen lassen.

Auch dies Mittel findet selten, ohne zugleich durch ein anderes unterstützt zu werden, Anwendung.

Den Gesandten, die des Artabaces Auslieferung (Lohenstein: « Cleopatra ») fordern, wird unter spöttischen Worten eine Portière geöffnet, hinter der die Leiche des Königs sich befindet.

Dies Motiv mag auf Calderons « Richter von Zalamea » zurückgehen, wo die Situation ganz ähnlich ist: Der König verlangt von Crespo die Auslieferung des Offiziers, der sich der schwersten Strafe schuldig gemacht hat, da er des Richters Tochter brutal vergewaltigte. Crespo hat indes das Urteil schon vollziehen lassen; und statt jeder andern Antwort lässt

er die Türen des Gemeindehauses öffnen, in dem « man den Hauptmann, erdrosselt, mit einem Strick um den Hals auf einem Stuhle sitzen sieht » (3. Akt, 4. Szene). Der grosse Unterschied zwischen der Szene im spanischen und im deutschen Drama liegt darin, dass Lohenstein nicht umhin kann, die Grausamkeit des Vorgangs aus eigener Erfindung auszuschmücken. Es genügt ihm nicht, die Gesandten jäh vor die Leiche ihres Königs zu führen, der Tote muss enthauptet, sein Haupt weggebracht sein.

Einer verwandten Situation bedient sich Weisse in « Eduard III. » Durch Geschrei ist der Vollzug des Todesurteils, das Eduard ohne sein Wissen auch über seinen Vater gefällt hat, schon angedeutet worden. Isabella flucht, von Gewissensqualen gepeinigt, Mortimer, der sie und durch sie den Sohn zur Ermordung des Königs und der andern Unschuldigen verführt hat. Und gerade in dem Augenblick, in dem die Leidenschaften in ihr und des Buhlen Brust am gewaltigsten toben, sie Mortimer von sich weist und nach ihrem Sohn ruft, öffnet sich des jungen Eduard Gemach und « zeiget den Leichnam des Königs ». Ohne jede innere Begründung oder auch nur äusserliche Bemäntelung! Es ist rein auf den theatralischen Effekt abgesehen. So plump wie hier drängt sich des Dichters Absicht nirgends später mehr auf, wenn dies Motiv Verwendung findet [Grillparzer: « Ahnfrau » (5. Aufzug, 2. Szene), « König Ottokars Glück und Ende » (5. Aufzug, 2. Szene), Gerhard Hauptmann: « Elga » (6. Szene)].

Wenn sonst Leichen auf die Bühne gebracht werden, um den eingetretenen Tod unzweifelhaft zu machen, so ist auf diesen schon durch ein vorbereitendes Moment, Abführen zur Hinrichtung oder Erzählung, hingewiesen worden (so Gryphius: «Papinian»,

Causin: « Felicitas », Gottsched: « Cato », Brawe: « Brutus », Wieland: « Johanna Gray »).

Weise hat wohl selbst empfunden, dass Masaniellos Ermordung in der von ihm beliebten kurzen Behandlungsart zu Zweifeln Anlass gab. Er glaubte deswegen nach der knappen Mordszene noch einmal auf den eingetretenen Tod zurückkommen zu müssen. Possenhafte und tragisch-entsetzensvolle Elemente wirft er auch hier wieder zusammen. Allegro muss mit einem der Leiche Masaniellos abgeschnittenen Fuss, den er im Kampf um den Leichnam als Beute davongetragen hat, auf der Bühne herumziehen und ihn zum Verkauf ausbieten.

Das 17. Jahrhundert beschränkt sich fast vollständig auf die bis jetzt angeführten alltäglichen und meist brutalen Arten, das Sterben hinter der Bühne auszudrücken.

Von einer symbolischen Andeutung, wie wir sie in Goethes Egmont für Klärchens Tod finden, ist noch keine Rede. Aber Keime, die in ihrer Entwicklung zu diesen Feinheiten führen könnten, sind doch schon bei Gryphius und Lohenstein zu bemerken. Während in der Kirche der Anschlag gegen Kaiser Leos Leben ausgeführt wird (« Leo Armenius »), hat Theodosia einen Traum. Ihre Mutter erscheint und offenbart ihr das scheussliche Verbrechen, das eben verübt wird. Jäh erwacht die Kaiserin. Kaum hat sie den entsetzlichen Traum ihren Vertrauten mitgeteilt und will sich eben anschicken, in die Kirche zu eilen, da stürzt schon der Priester mit dem furchtbaren Schrei: Mord! Mord! herein.

Auch in Lohensteins « Ibrahim Bassa » dient ein Traum Solimans dazu, uns den Eintritt von Ibrahims Tod zu vergegenwärtigen. Der Herrscher hatte dem

wieder in Gnaden aufgenommenen Ibrahim Bassa versprochen, so lange er lebe, würde ihm kein Haar auf seinem Haupte gekrümmt. Bald reut ihn jedoch dieser Schwur, und leicht gelingt es der Sophisterei des Mufti, den Kaiser zu fangen. Schlaf sei der Bruder des Todes, selbst ein kurzer Tod. Für die Zeit des Schlafs gelte der Eid nicht:

« Das Herz ist nur verpflicht dem was der Mund fürbracht. »

Der Herrscher geht zur Ruhe, nachdem er Rustan befohlen, genau zu achten, wann er entschlummert sei, und dann den Mord auszuführen.

Dem schlafenden Soliman erscheint der Geist seines verstorbenen Sohnes Mustapha, verflucht die Grausamkeit seines Vaters und führt die Leichen der von Solimans Hand Ermordeten, zuletzt die des Ibrahim vor. In tödlicher Angst erwacht der Tyrann. Er hofft, das Urteil noch widerrufen zu können. Da tritt ihm Rustan entgegen, der das Blutwerk schon vollendet hat.[1]

In eine Vision versetzt der namenlose Schmerz um den Verlust ihres Kindes Andromache (Schlegel: « Trojanerinnen »). Ulyss hat den kleinen Astyanax weggeführt, um ihn vom Felsen zu stürzen. Die Mutter sieht den furchtbaren Tod, den der unschuldige Knabe leidet.

« Bald wird sein knirschendes, zerschmettertes Gebein
« Vielleicht halb lebend noch der Mutter Grauen sein. »

Die symbolische Andeutung, Vision im Traum oder in wachem Zustand findet zur Vergegenwärtigung

[1] Während der alte Merenberg unter den Händen königlicher Söldner den Tod erleidet, sieht ihn Ottokar im Traume. (Grillparzer: « König Ottokars Glück und Ende ». IV. Aufzug, letzte Szene.)

des hinter der Bühne erfolgten Todes von den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts ab häufig Anwendung. Maria Stuart (Schiller) wird von der Bühne aufs Schafott geführt. In Leicester spiegeln sich die einzelnen Phasen des Vorgangs, dem er mit gespannter Aufmerksamkeit folgt. Sein plötzliches Zusammenzucken bezeichnet das Fallen des Beils. Dumpfes Getöse von Stimmen bestätigt den Vollzug des Urteils.

Noch ein Beispiel, in dem dies Motiv zu besonderer Wirkung gelangt; Waller (Tieck: «Abschied») ist eben, seiner Sinne nicht mehr mächtig, da er sich elend betrogen glaubt, mit unheilkündenden Worten in das Zimmer gegangen, das dem Gast angewiesen worden war. Da kommt Luise, von bangen Ahnungen getrieben, um ihrem Gatten alles zu offenbaren. Sie findet ihn nirgends. Ihre Rufe verhallen ungehört. Nur ein banges Ächzen glaubt sie von der Wand her als Antwort zu vernehmen. Kaum getraut sie sich die Augen nach der Stelle zu wenden, von der der Laut kam. Entsetzt erblickt sie das Gemälde, das Waller in seiner Erregung mit dem Dolch durchstossen und zerfetzt hat. Furchtbare Ahnungen dämmern ihr auf. In Ramsteins Bild gewinnen sie Gestalt. Es dünkt ihr, das Bild bewege sich, es lebe; Blut fliesse von ihm herab. Und auf einmal, jäh, leuchtet die Gewissheit in ihr auf: «jetzt stirbt er, er ist tot.»

Leiche auf der Bühne.

Im voraufgehenden Kapitel wurde bereits davon gesprochen, dass manchmal die hinter der Szene Verschiedenen nochmals auf die Bühne gebracht werden, damit das Publikum Klarheit über ihr Ableben erhält: In diesem einen Moment liegt aber keineswegs eine erschöpfende Begründung des Gebrauchs von Leichen auf der Bühne. Häufig ist kein Zweifel über die hinter der Szene erfolgten Vorgänge gelassen. Auch handelt es sich des öftern gar nicht darum, einen hinter der Bühne erfolgten Todesfall aufzuklären. Es werden vielmehr zu ungezählten Malen Körper von Personen, die vor unsern Augen ihren Geist aufgaben, wieder auf die Bretter gezerrt; ja man stösst auch auf Leichen, die nur als Staffage dienen. Andere Rücksichten als die Sorge für Verständlichkeit ihres Werks müssen in solchen Fällen die Dramatiker bestimmt haben.

Wenn die Schlesier und die Verfasser von Haupt- und Staatsaktionen Leichen auf der Bühne verwendeten, so waren für sie nur zwei Gesichtspunkte massgebend: Wirkung auf die Schaulust der Menge und der Wunsch, die schon vorhandenen Greuel durch neue zu vermehren.

Erst von Gottsched an macht sich die Absicht bemerkbar, durch die Verwendung von Toten an einzelnen der Gestalten des Dramas wichtige Charakterzüge zu betonen oder ihnen neue Lichter aufzusetzen.

Davon wollen wir hier zunächst reden.

Wie es Gottsched in seinem ganzen Cato um nichts anderes zu tun ist, als dessen Charaktergrösse nach jeder Richtung hin zu beleuchten, so lässt er auch den toten Marcus nur aus diesem Grunde auf die Bühne bringen.[1] Jede weichere Regung, die bei solchem Anblick das Vaterherz bewegen muss, verleugnet Cato. Kein Wort der Trauer lässt er laut werden, nur Tiraden über die Rühmlichkeit des Todes fürs Vaterland.

Den Freunden, die weniger ihrer selbst Herr sind und ihren Schmerz zu erkennen geben, verwehrt er die Tränen. Rom und Freiheit, nicht ein Jüngling, der ein herrlich Los gefunden, seien zu beweinen. Damit auch kurzsichtige Seelen, die nicht sofort bemerken, was der Dichter durch diese Pose Catos und die kontrastierende, rührselige Weichlichkeit seiner Freunde und Diener bezweckt, zur Ehrfurcht vor seinem Helden mit hingerissen werden, lässt er den Artabanus überflüssigerweise noch ausrufen:

«— — —O welch ein grosser Mann!
Desgleichen wohl die Welt nicht viele zehlen kan.»

Die Standhaftigkeit der «Johanna Gray» (Wieland) soll noch auf eine letzte schwere Probe gestellt werden. Man legt ihr den Leichnam des eben erwürgten Gatten vor die Füsse. Aber trotz aller Seelenqualen hält sie bei ihrem Glauben aus. Nicht allein um die Charakterisierung Johannas zu vollenden, sondern auch um die Roheit ihrer Gegnerin zu kennzeichnen, wird Guilford hergeschleppt.

---

[1] In Addisons Trauerspiel, dem Gottsched den ganzen letzten Akt mit Ausnahme der von Deschamps herrührenden kurzen Sterbeszene entnahm, hatten dem Dichter des «Cato» «die Stellen, wo Cato den einen Sohn todt vor sich siehet und den andern zur Feindschaft der Tyranney ermahnet», zu wohl gefallen, «als dass er sie hätte weglassen sollen» (vgl. Gottscheds Vorrede zur Ausgabe von 1732).

Gerstenberg könnte durch kein besseres Motiv die verruchte Grausamkeit Ruggieris darstellen, als dadurch, dass er die tote Gattin Ugolinos im Sarg in den Kerker schaffen lässt. Ein verwesender Leichnam denen, die der Verwesung geweiht sind, zugesellt! Auch Ugolinos Charakter wird uns auf diese Weise nähergebracht in den Schmerzensausbrüchen, die sich seiner totwunden Brust entreissen, dem erschütternden Kampf in seinem Innern selbst, in dem er schliesslich zu milder Wehmut und Ergebung durchdringt.

Nicht zu allerletzt mag Gerstenberg beabsichtigt haben, die grausenerregende Milieustimmung noch um einen kräftigen Ton zu verstärken, als er sich entschloss, Giannettas Leiche in den Kerker zu schaffen. Es war ihm nicht genug an dem finstern Verlies, an den Hungerqualen, den Wahnsinnsausbrüchen, dem missglückten Rettungsversuch, an der Todesgewissheit, die Francesco mitbringt. Das Grauen, das über der totgeweihten Stätte liegt, sollte noch vergröbert werden.

Klopstock lässt Siegmars Leiche auf der Bühne (« Hermannschlacht »), weil ihm hierdurch Veranlassung geboten wird, Hermanns Wesen näher zu beleuchten. Hart in der Schlacht, weich und menschlich in seinem Schmerze, soll der Held erscheinen. Auch die Charakterisierung von Hermanns Mutter Bercennes hat Klopstock dabei im Auge. Mit keinem Zucken äussert sie, wie sehr sie des Gatten Tod schmerzt; für sie ist der Tote nur der Antrieb zu einer grimmigen, unerbittlichen Rache.

Ein weiterer Grund für Klopstock, Siegmars Leiche auf der Bühne zu belassen, mag der Wunsch gewesen sein, die Kontraste Siegesjubel und dann Trauer um Siegmars Tod möglich scharf hervortreten

zu lassen (vergl. «Natürlicher Tod» S. 133 f.). Die Freude Hermanns wird, wie später in «Hermanns Tod» die Thusneldas, für uns um so drückender, um so quälender, da wir sehen, dass sie in kürzester Frist in das herbste Weh umschlagen muss.

Mustaphas Leichnam (Ch. F. Weisse: «Mustapha und Zeangir») bleibt auf der Bühne, damit Roxane in dem Triumph ihrer Verruchtheit und in einer alle Gewissensbisse übersteigenden, weiblichen Neugier beleuchtet wird.

Schon bei Gryphius, Hallmann und Lohenstein findet sich das Element im Anfangstadium, das die Haupt- und Staatsaktionen samt und sonders beherrscht. Schon damals war man bestrebt, das Publikum durch grosse effektvolle Schaustellungen zu blenden. — Ein Bestreben, das auf die Ausgestaltung der früheren kirchlichen und profanen Schauspiele bestimmenden Einfluss ausgeübt hatte. — Da man die Blutrünstigkeit und die Greueldarstellung zu dieser Zeit überhaupt nicht weit genug treiben konnte, bedurfte man keinerlei Abwechslung in Motiv oder Bearbeitung.

Die Haupt- und Staatsaktion dagegen musste noch andere Augenlust bieten. Grosse Prunkentfaltung in Aufzügen, Staatshandlungen, Bombardements von Städten, Schlossbrände mit gewaltigem Feuerwerk und andere derartige Augenweide trat — wie wir wissen — mit der Darstellung von Greueln in Konkurrenz.

Als vornehmstes Ausstattungsstück aber fungierte im 17. Jahrhundert die Leiche.

Damit der Prolog der Ewigkeit (Gryphius: «Catharina von Georgien»), der alles eitle Truggebilde der Welt dartut, mehr Eindruck hervorruft, muss der

« schauplatz voll leichen, bilder, cronen, scepter, schwerdter u. s. w. liegen », auf die die Göttin mit Nachdruck während ihrer Rede hinweist:

« Schaut arme! schaut! was ist disz thränental?
— — — — Vor mir liegt printz und crone,
Ich tret auff scepter und auf stab und steh auf vater und dem sohne. »

Noch schlimmer wird es im « Carolus Stuardus ». Auf der inneren Bühne, die dann später der obligate Platz für solche Schaustellungen wird, erscheint dem wahnsinnigen Poleh die Vierteilung Peters und Hewlets.

Von der Inszenierung dieser Schaueffekte können wir uns kein anschauliches Bild machen, doch werden wir im folgenden noch davon zu sprechen haben. Jedenfalls soll die Beschreibung Polehs eher unsere Phantasie beflügeln, als dass sie wörtlich auf das Bild, das uns geboten wird, passen könnte:

« Wie? Hugo, fällst du auch in den verdienten hohn?
Wie zittert noch dein hertz in grauser hencker händen!
Wo wird man deinen kopff, wo die vier stück hinsenden,
In die man dich vertheilt? Hier brennt dein eingeweid. »

Und nachdem dies scheussliche Bild unseren Augen entschwunden ist, zeigt der innere Schauplatz nach kurzer Frist Cromwels, Irretons und Bradshaws Leichen am Galgen vor.

Diese Möglichkeit, Greuelszenen, die nicht unmittelbar in den Kreis des Dramas fallen, sondern sich auf Vergangenes beziehen oder Zukünftiges vorwegnehmen, griff — wie schon erwähnt wurde — Hallmann mit Begierde auf und brachte sie in eine Unzahl von Beispielen überall an, wo es sich einigermassen bewerkstelligen liess.

Dadurch dass sie, noch im engsten Kontakt mit dem Drama, den Helden desselben allein betreffen, dass sie, ausführlich vom Dichter behandelt, die Art und Weise ihrer Inszenierung andeuten, unterscheiden sich zwei der Hallmannschen lebenden Bilder von den übrigen.

Das eine weist auf die von der Haupt- und Staatsaktion so bevorzugte Ausstellung einer Leiche auf dem Paradebett hin. Die Inhaltsangabe besagt darüber:

« Im Reyen wird der verblichenen Königin Catharina von etlichen Geistlichen Kloster-Jungfrauen in einer Todten-Grufft ein sinnreiches Denkmal aufgerichtet. » Näheres ergibt sich aus dem Text des Dramas. Catharinas Leiche liegt auf « einem erhobenen Grabmal ». Die Jungfrauen stimmen einen Trauergesang an, während dessen bestecken sie « die vier Pyramiden des Trauergerüstes mit sehr vielen Lilgen » und weiter noch mit « sehr viel brennenden Fackeln. »[1]

Für den Zwang, den sich hier die bluttriefende Phantasie Hallmanns auferlegt hat, entschädigt er sich in der « Mariamne ». Während Arsanes zwei Parthern die Hinrichtung der Königin erzählt und ihren Tod bejammert, öffnet sich der innere Schauplatz. Er « stellet der Königin Haupt in einer Schüssel auff dem Tische nebst den weinenden Staatsjungffern vor. » Hier haben wir die Form, die schon Gryphius angewendet hatte, die wir in den « stillen Vorstellungen » ohne Ausnahme finden werden: ein lebendes Bild,

[1] Eine Art Leichenfeier an den enthaupteten Körpern von Sophias Kindern, die nach der Hinrichtungsszene auf der Bühne bleiben, lässt Hallmann schon in der «Sophia» vornehmen:

«Irene, eine christliche Jungfrau, singet in Begleitung etlicher Violen di Braccio und di Gamba höchst lamentirlich einen Sterbegesang bei den Leichen.»

dessen Ungeheuerlichkeit durch eine Person des Stückes noch weiter ausgemalt wird; seien dies nun, wie hier, in harmloser Unterhaltung begriffene irdische Wesen oder, wie dies später fast ausschliesslich der Fall ist, Geistererscheinungen.

Ich muss hier ausdrücklich darauf hinweisen, dass dieses lebende Bild für den Verlauf des Dramas ohne jegliche Bedeutung ist. Mariamnes Tod brauchte uns nicht zum Bewusstsein gebracht werden, denn wir sahen ihre Enthauptung. Eine neue Verwicklung geht ebenfalls nicht aus dem Vorgang hervor. Schliesslich trägt er auch keineswegs zur Charakterisierung irgend einer Person ausser der des Dichters bei. Der Schaulust soll allein gefröhnt werden.

Man merkt, dass Hallmann seinen Vorrat von Klagen, Entrüstungsreden schon erschöpft hat. Auf eine läppische und geschmacklose Weise wird der Triumph Mariamnes aus dem scheusslichen Bild herausgelesen:

« Seht wie ihr göttlich Haupt, das Milch und Blut besiegt,
Mit lächelndem Gesicht im reinen Silber liegt!
Sie lacht die Mörder aus, die ihr den Sarch gezimmert. »

Eher noch begründet, als das letztgenannte Bild, sind die andern « stillen Vorstellungen ». In ihnen, die einen Blick in die Zukunft bieten, ist gewissermassen ein Akt poetischer Gerechtigkeit zu sehen. Das Drama darf nicht mit dem Untergang des Guten und dem höhnischen Triumph des schändlichen Tyrannen endigen. Auf die sühnende Rache des Himmels soll hingewiesen werden. Und der Bösewicht, obwohl jetzt noch hoch oben auf dem Rade des Glückes, muss schon dadurch fürchterliche Qualen leiden, dass er voraussieht, was seiner und seines Geschlechtes harrt.

Wir haben vorhin schon die Tatsache gestreift, dass nirgends ein Anhaltspunkt zur Erklärung der Frage zu finden ist, was für eine Bewandtnis es mit der Inszenierung dieser «stillen Vorstellungen» hatte; ob der ganze Vorgang jedes Bilds sich vor den Augen des Publikums abspielte, oder nur seine Endphase festgehalten war. Wir neigen zu letzterer Ansicht. Die Vorführung des ganzen Hinrichtungs- oder Sterbe-Vorgangs würde das Drama zu sehr dehnen. Der Raum, den dann die «stillen Vorstellungen» einnähmen, stünde in keinem Verhältnis zur eigentlichen Handlung. Zudem brauchte, wenn wir den Hergang erblickten, nicht der rächende Geist dessen Einzelheiten vor uns abzurollen. Auch müssten für einzelne Bilder die Worte, die der Geist spricht, breiter gehalten sein, falls sie einen dargestellten Vorgang begleiten sollten. Und endlich sind die Schwierigkeiten der Darstellung geringer, wenn nur ein Moment gegeben ist.

Sie schwinden allerdings nicht völlig. Um nur einen Fall hervorzuheben: folgende Vorstellung lässt sich doch als Handlung kaum ausgeführt denken («Catharina»): «Die Königin Johanna Semeria giebet, indem ihr das Kind Eduardens aus dem Leibe geschnitten werden muss, elendiglich ihren Geist auf.» Wohl aber ist sie als Bild darstellbar, das durch die Erläuterung des Geistes nicht misszuverstehen ist.

Nehmen wir also an, dass das Ende des Hergangs festgehalten ist, wie wir bei Gryphius («Carl Stuard») den gevierteilten Hewlet und den gehängten Cromwel und nicht den Vierteilungs- und Aufknüpfungsprozess mit angesehen haben!

In der «Catharina» (Hallmann) lässt der Königin rächender Geist zwölf Bilder auf dem innern Schauplatz vor Heinrichs Augen vorüberziehen. Die Anhäufung von Greueln erfolgt hier in so grossartigem

Massstab, dass sich eine Aufzählung lohnt: Jede der Frauen, die Heinrich zu seiner Gemahlin machen und dann zu Tod bringen wird, ist zum Gegenstand einer der grauenvollen Schaustellungen gemacht. Die Begleitumstände ihres Todes sind szenisch ausgemalt: Anna Bolenas enthauptete Leiche auf dem Schafott bietet ein Schauspiel, das sich, als die Reihe an die fünfte Gemahlin kommt, wiederholt, das weiterhin wiederkehrt, als Heinrich erfährt, was Geschlechtsgenossen, wie Maria und Carl Stuard, bevorsteht. Ausserdem muss Heinrich seiner spätern Gattin Johanna Leiche, die im Kindbett stirbt, sehen, die seines Sohnes Eduard, der durch Gift umkommen soll, ja selbst die eigene, und qualvoller noch die Wiedervermählung seiner letzten Gemahlin angesichts seines entseelten Körper.

Die Zukunftsbilder, die die Geister der Mariamne, des Aristobul, Hyrcan und Josephus dem Herodes enthüllen, zeigen diesem ebenfalls nur Leichname seiner verschiedenen Söhne, seines Bruders, seinen eigenen Tod usf. (Hallmann: « Mariamne »).

Wenn in einer » stillen Vorstellung » die « Grausamkeit der Pest vorgebildet » wird, geht es wohl auch ohne Leichen nicht ab.

Die Traumerscheinungen, die Soliman (Lohenstein: « Ibrahim Bassa ») während der Zeit, in der Ibrahim auf seinen Befehl den Tod leidet, beunruhigen, deuteten in die Vergangenheit zurück und auf unmittelbare Gegenwart hin; sie lassen vor unsern Augen die Leichen der vom Sultan Gemordeten zuletzt die seines ehemaligen Günstlings vorüberziehen. Auch sie sind dem Wunsch Lohensteins nach Schaueffekten entsprungen. Denn über Ibrahims Tod war kein Zweifel.

Dass es ihnen allein um die Befriedigung der Schaulust zu tun ist, gestehen die Verfertiger von Haupt- und Staatsaktionen ohne Bemäntelung zu. Um dies Ziel zu erreichen, geben sie sogar dem derbkomischen Elemente ein ernstes Ende. Es hätte genügt, dass in « Karl XII. » Arlequin und das Plapperlieszgen zum Tode abgeführt werden. Aber der Dichter lässt sich die Gelegenheit zu einem lebenden Bild nicht entgehen. Das vollzogene Todesurteil muss uns noch vor Augen gestellt werden. Nach einer ernsten Szene, in der Karl XII. den Angriff auf Friedrichshall angeordnet hat, geht unvermutet und unmotiviert « die mittel-Guardine auff » und es zeigen sich « Arlequin am Spiess und das Plapperlieszgen gehenckt. »

Bei den meisten vorhergehenden derartigen lebenden Bildern konnte ein einigermassen möglicher Grund zu ihrer Darstellung angenommen werden. Eine Art von Trauerfeierlichkeit, ein Akt poetischer Gerechtigkeit mochte immerhin zugrunde liegen. Hier fehlt indes jegliche Veranlassung. Das Bild dient lediglich zur Augenweide des Publikums.

Die Leichenfeier für Catharina (Hallmann) im Reyen war, wie gesagt, das Vorbild für die grossen Aufbahrungsszenen, einem der beliebtesten Effekte der Haupt- und Staatsaktion. Über die Todesszene eilt man mit Geschwindschritten hinweg. Beim Fall Karls XII. vernachlässigt man in dem Bestreben, möglichst rasch zum grossen Schlager, der Paradebettszene, zu kommen, alle Wahrscheinlichkeit. — Ein Fehler, der nicht überhaupt der Haupt- und Staatsaktion anhaftete, denn sie wusste nur gar zu häufig verletzend realistisch zu malen. — Am Paradebett verweilt man aber dafür mit um so grösserem Behagen. Die ganze Ausstattung des Raums ist hier bis auf die geringfügigsten Einzelheiten ausführlich beschrieben,

während vorher die zum Verständnis der Handlung allernotwendigsten szenischen Bemerkungen mangelten.

Auch das Requisitenverzeichnis belehrt, was für eine Sorgfalt auf die Ausführung dieser Szene verwendet wurde. Als erforderlich sind aufgezeichnet: (unter anderm) «etliche trompeten. Standarten und Fahnen benebst etliche Degen, und wen es seyn kann etliche Stücke. 2 schwartze trauer-Kleider, vor Bellona, und Fama benebst dem trauer Rappen. 4 grosse trauer-Flöre. 12 Gueridons und so viel leuchter. Schwartztuch oder boy alle Flügel des theatri schwartz zu bekleiden, wie auch zum parade bette, so wohl den boden als bette damit zu bedecken. Ein weisser Sterb-habit vor den König. viel schwartze Schleiffen von Papier, solche auf den Sterb-habit herunter zu stecken. Ein schwartzbezogen Polster mit Cron und Szepter.»[1]

Wie man sich die Ausstattung des Bühnenraumes bei solchen Vorführungen zu denken hat, ergeben die szenischen Anmerkungen, die entgegen dem vorherrschenden Brauch in diesen Szenen an Ausführlichkeit nichts zu wünschen übrig lassen. Die Bemerkung, die der Paradebettszene in Karl XII. vorausgeschickt ist, genüge zur Illustration: «Das Theatrum ist gantz Schwartz bezogen, die Königl. Leiche auff einem parade-bette in weiszen Sterb-habit gekleidet, auff Jedweder Seite Sechs Gueridons mit lichtern, zu seinem haubte lieget Cron und Scepter auff einem Polster, zur rechten Seiten stehet sein bloszer Degen, zum Füszen liegen Paucken, Trompeten, Standarten, Fahnen, Flinten, Pistosten, Harnische und allerley Kriegs-Rüstung, wie auch tromeln etc.»

---

[1] Sieh Carl Heine «Der unglückseelige Todesfall Caroli XII.» S. 62 ff.

Fama, « in tieffster Trauer, in der hand haltende eine trompete mit einem groszen Flor bewunden », singt eine Arie. Ihre Verherrlichung des Helden gipfelt in einem Überschwall antiker mythologischer Metaphern. Ihre Worte werden durch Salvenschüsse unterbrochen. Auch Mars tritt auf, ebenfalls in geschmackvoller Trauertracht (« mit helm und Harnisch und einen langen Flor über der Achsel hangend »), und beklagt den Tod des « heldenmütigen Sohnes ».

In der « Zerbster Handschrift » nimmt endlich noch Merkur teil an der Jammerszene.

Dieselbe Augenweide bereitete « Nepomuk ». Hier wird der Trauervorgang nur pantomimisch behandelt:

« Finis:

Es eröffnet die Clausur und zeiget sich der leichnamb des St. Joannis auf einem erhöhten Castro doloris. Östreich, die Kirche, Böhmen und die Stadt Prag in trauer auffzug machen verschiedene traurige Figuren und bitten mit stillen lazzo den Heyland umb beystandt, der ihnen von einem in der wolcken Maschine erscheinenden himlischen genio zu gröstem trost versprochen wird unter stiller Music. » [1]

Auch den « Papinian » der Wanderbühne beschliesst eine « Totenfeier am Monument des Papinianus ». [2]

Das Bedürfnis nach solchen theatralischen Effekten mag noch bis Weisse fortgewirkt und ihn mitveranlasst haben, die Leiche Eduard II. hinter der Bühne aufgebahrt aufzustellen und zwar so, dass sie nach Öffnen der Tür sichtbar wird. Dass sie allein von den königlich gesinnten Männern zur Bestrafung der Königin und als Erziehungsmittel für den jungen König aufgestellt sei, erscheint nicht recht glaubhaft.

---

[1] K. Weiss: Wiener Haupt- und Staatsactionen.

[2] Heine, Ztsch. f. deutsche Philol. Bd. XXI. p. 280 ff.

Auch im 17. Jahrhundert kommen neben der Freude an Greueln, wie wir gesehen haben, andere Motive in Betracht, die Leichen auf der Bühne heischen. Aber wenn auch einmal andere Faktoren den Ausschlag geben, mitwirkend bleibt immer die Greuellust.

In den folgenden Ausführungen handelt es sich natürlich allein um die Fälle, in denen vorzüglich zur Befriedigung des Dursts nach Scheusslichkeiten Leichen auf die Bühne gebracht werden.

Es wäre ganz unnötig, dass Causin (« Felicitas »), nachdem er uns des Januarius Tod vorgeführt hatte, nachdem wir gesehen haben, wie Felix und Philippus zur Hinrichtung abgeführt wurden, ihre Leichen noch einmal der Mutter zeigen lässt. Aber der Dichter will seine ohnedies zahlreichen Greuel noch um einige vermehren. Und dann ist es ihm noch nicht genug, die Leichen vorzuzeigen; er muss ihr grauenvolles Aussehen noch durch die Mutter beschreiben lassen:

« — — — Ach mit was grausen streichen
Ist iedes glied zuknickt! — — —
Kein gantzes fleisch ist mehr. Vom haupt bis auf die beine
Ist nichts denn eine wund, und was ich seh und rühr,
Ist blut. Die grosse seel hat eine weite thür
Durch jedes glied gesucht. »[1]

Ganz dasselbe wiederholt sich nach der Hinrichtung Alexanders, Vitalis und Sylvans. Der ersteren Köpfe werden der Mutter gebracht und des vom Felsen gestürzten Sylvan scheusslich entstellter Körper ihr vor die Füsse gelegt. Wieder muss in schonungs-

[1] Dies Bild erfreut sich bei den Schlesiern besonderer Beliebtheit, So gebraucht es Theodosia beim Anblick von Armens Leiche (Gryphius: « Leo Armenius »); so gebrauchen es Seneca und seine Gattin (in Lohensteins « Epicharis ».)

loser Breite das entsetzliche Aussehen der Leiche beschrieben werden:

« Disz soll Sylvanus seyn. Die armen sind zubrochen,
Die glieder sind entzwey. Die gantz zerfällten knochen
Sind blosz von haut und fleisch. Ich kenn', es ist mein kind,
Ob seine glieder gleich nicht mehr zu kennen sind. »

— — — — — — — — — — — — — — — —

« Lasst! lasst mich doch mein fleisch, das höh' und fall verderbt,
Den halben arm, den fuss, den hals zurechte legen!
Wie hat der rothe strom, der milde purpur-regen,
So umb und umb gesprützt. »

Grauenerregend muss auch der Anblick von Leo Armens Leiche sein. Wir haben schon früher (Kapitel « Tod hinter der Bühne » S. 172) davon gesprochen, dass Theodosia durch ihre Beschreibung des toten Gatten das Bild, das von dem Aussehen des Leichnams bereits der Bote entworfen hatte, noch in seinem Eindruck verschärfen muss.

Leicht könnte auch Gryphius in « Cardenio und Celinde » vermieden haben, des Marcell halbverwesten Kadaver auf die Bühne zu bringen. Celinde, die alte Hexe Tyche und der schuftige Grabwächter sind in die Kirche eingedrungen. Das Grabmal Marcells soll geöffnet und dessen Herz, das einzige Mittel, womit das liebekranke Weib Cardenios Neigung gewinnen kann, dem verfaulenden Körper entrissen werden. Cardenio, noch ganz niedergeschmettert von seinem letzten Erlebnis, kommt über den Friedhof, bemerkt die geöffnete Kirchentüre und vermutet Räuber. Froh, die gelobte Besserung gleich durch eine Tat beweisen zu können, dringt er in die Kirche ein. Es wundert ihn, dass die vermeintlichen Räuber die Altarschätze nicht an sich genommen haben. Er entzündet eine

Kerze, um sich besser zurechtzufinden, und stösst im Weiterschreiten an einen Körper.

«Was aber find ich hier? Wie? ein entseelte leich,
Gelehnt an diese maur, von fäule blau und bleich!
Verstelltes todtenbild! weit eingekrümpffte lippen!»

Es ist Marcells Leiche. Das erfahren wir später, als die Reuigen ihre Sünden beichten. Und mehr noch wird uns dann kund. Als die zu dem grausigen Werk Verbündeten an Marcells Grabmal angelangt waren, nahm Cleon den Sargdeckel ab. Das greuliche Bild, das sich Celinde bot, soll mit ihren Worten wiedergegeben werden:

«Wo war der stirnen glantz? wohin der augen paar?
«Wohin Marcellus selbst? Was lässt uns doch die bahr,
«Als ein verstelltes aass, das blauer schimmel decket,
«Das eine braune fäul ansteckt und gantz beflecket!»

Trotz des lähmenden Entsetzens, das Celinde befallen hat, setzt sie das Messer an. Kaum hatte sie aber die Leinen durchschnitten, da richtete sich der Tote mit strafenden Worten auf und verliess seinen Sarg. Damit natürlich das Publikum nicht nur aus dieser späteren Erzählung, sondern gleich während der Vorführung der ohnehin so unheimlichen und abschreckenden Szene den Zusammenstoss Cardenios mit dem greulichen Leichnam erfahre, musste die Leiche an einen Pfeiler sich anlehnen, der am Eingang der Kirche, also dem Publikum noch sichtbar war, und an dem Cardenio vorüberkommen musste.

Gryphius gibt keineswegs ein deutliches Bild des Schauplatzes, auf dem sich der eben erzählte grausame Frevel abspielt. Er bezeichnet ihn als «kirchhof mit einer kirchen». Sobald Celinde mit ihren Gehilfen die heilige Stätte betreten hat, hören wir nichts mehr von ihnen. Erst als Cardenio sich in der

Kirche befindet, sein Erlebnis mit dem toten Ritter hinter sich hat, gewahrt er die Gruft, aus der Celindens Hilferufen ertönt. Celinde ist noch in dem Grab, das nun auf einmal zum Mittelpunkt der folgenden Bühnenvorgänge wird. Szenenwechsel ist keiner eingetreten. Also muss der Begräbnisplatz von Anfang an vor Augen des Publikums gewesen sein; der Frevel muss sich während des grossen Selbstgespräches Cardenios, für das Publikum unhörbar, aber vor seinen Augen zugetragen, die Leiche, vielleicht durch das herrschende Dunkel gedeckt, sich aus dem Sarg erhoben und an den Pfeiler gelehnt haben.

Die Einrichtung einer Wanderbühne im engeren Sinn, vermittelst deren wir Cardenio in tiefere, bei Beginn der Szene nicht sichtbare Teile der Kirche geleiten könnten, und die allein die Unklarheit des Vorgangs befriedigend beseitigte, stand Gryphius noch nicht zur Verfügung.

Kein Fall, in dem eine Leiche zur Vermehrung der Greuel auf die Bühne gebracht wurde, übertrifft an Monstrosität die Szene, in der die Einbalsamierung von Antons irdischer Hülle vorgenommen wird (Lohenstein: « Cleopatra »).

Anton hat sich vor unsern Augen den Todesstoss versetzt, ist vor unsern Augen gestorben. Eine Totenfeier allein genügt Lohenstein nicht. « Auf einem erhobenen Grabe » in der Ptolomäergruft liegt der tote Held. Um ihn sind Cleopatra und deren Frauen beschäftigt. Zunächst bejammert die Witwe den Unbestand des Glücks, der besonders den Hochstehenden immer empfindlich träfe. Man könne an ihres Gatten Beispiel lernen: « wie der so schwankend sitzt, der auf dem Gipfel steht »! Dann ermahnt sie ihre Frauen zur Trauer. Endlich will sie zur Balsamierung der Leiche schreiten:

« Zeuch, Iras, dem Anton mit diesem krummen Eisen
Durch seine Nase das Gehirne rein heraus;
Und flösse Balsam nein. »

Aber Lohenstein wagt doch nicht, den Obduktionsakt selbst vorzuführen. Er lässt ihn beendet sein. Ihn zu beschreiben, kann er sich aber nicht versagen:

« — — — Dis, und der Därmer Grausz
Hat Etheokles schon mit einem Mohren-Steine
Geschnitten aus dem Bauch' und mit Phenitzer-Weine
Gesaubert fleissig ab, hernach in Nil gesenckt.
Sein holer Leib ist auch mit Saltze schon getränkt.»

Es bleibt Cleopatra nur noch übrig, den Körper mit « Zeder-Safft und Narden » salben zu lassen, und die Einbalsamierung zu vollenden. Zuvor muss ihm Charmium die Augenlider öffnen,

« — — — den Himmel noch einmal
Vergeistert anzuschauen — — — —
— — — — dass er vergnügt erblicke,
Wie treu und schmertzhaft ich sein Grabmahl ihm beschicke. »

Dann:

« Salambo, fülle Leib und Brust voll Aloe,
Voll Myrrh' und Caszia. Geh Belisame, geh,
Steck unter seine Zung ihm diesen güldnen Groschen.» [1]

Endlich ist die Leiche zur letzten Ruhestätte vorbereitet.

Solche ausgesuchten Greuel bei der Vorführung von Leichen waren im 17. Jahrhundert keine Seltenheit. Ohne weiterer Ausführungen zu benötigen, brauche ich nur noch einmal auf die stillen Vorstellungen bei Gryphius und Hallmann, die ähnlichen

[1] Der Geleitslohn für den Totenfährmann Charon.

Schaueffekte der Haupt- und Staatsaktion, die wir kennen gelernt haben, zurückzuweisen.

Die einzige Erklärung für die Gepflogenheit der Dichter des 17. Jahrhunderts, an den Leichen ihrer Gestalten Schändungen vornehmen zu lassen, liegt ebenfalls in dem jedes bessere Gefühl übertäubenden Hunger nach brutalen Sensationen.

Fast merkwürdig ist es zu nennen, dass man im schlesischen Drama nicht auf Schändungen von Personen stösst, die dem Leben dann überlassen werden.[1] In der grausamen Verstümmelung Lavinias (Shakespeare: «Titus Andronicus») wäre doch hiefür ein lockendes Beispiel gegeben gewesen.

Geredet wird freilich oft von den verruchtesten Schändungen. Und zwar nicht nur gerade sehr beiläufig! Und auch nicht allein an Stellen, wo die dramatische Fabel Anlass dazu bietet; die Gelegenheit wird meist an den Haaren berbeigezogen. Mit unverhülltem Behagen schwelgen die Schlesier, vornehmlich Lohenstein, in allen Elementen des blutigen Grauens. Wenn schon Plan und Inhalt des Dramas oder technische Momente verbieten, die Schändungen, Foltern usf. in Handlung umzusetzen, wollen sie wenigstens im Wort ihre krankhaft-grausamen Lüste austoben. Ein Beleg für diese Behauptungen möge mir verstattet sein. In dem «Reyen», der dem ersten Aufzug des «Ibrahim Bassa» (Lohenstein) folgt, bejammern leibeigene Christen ihren elenden Zustand. Den Heiden und ihrem erbarmungslosen Hass völlig preisgegeben, sinnen sie, in wahnwitziger Angst vor ihrem unbestimmten Los, nur darüber nach, was für

---

[1] Grabbe bringt in der «Hermannschlacht» (3. Nacht. Ed. Grisebach Bd. III. S. 397) ein Urteil auf der Bühne zur Ausführung, das einem römischen Schreiber den Verlust der Zunge diktiert. Vor aller Augen wird sie ihm ausgerissen, «und andre römische Schreiber und Advokaten werden von den übrigen Deutschen ebenso behandelt.»

entsetzensvolle Formen ihre nächste Zukunft annehmen könne; brüten sie über die Arten von Foltern, die ihrem Tod vorausgehen dürften, und malen Martern aus, deren blosse Vorstellung unaussprechlichen Ekel erregt oder zum Lachen reizt:

«Wird man uns auf Galeeren schmieden?
In höllen-heisem Öle sieden?
Wird man uns braten an dem Pfahl?
Wird man in Mörseln uns zerstossen?
Wird man um unsre Köpfe losen?
Wird man uns spiessen an den Stahl?
Wird man uns köpfen oder wird man uns erwürgen?
Wird man uns unsern Leib zersägen,
Auf Holzstöss' und auf Röste legen?
Mit glühenden Kohl'n und warmer Asch' umschürgen?
Will man uns Därm' und Lung' und Eingeweid' aus-reissen,
Und um das blut'ge Maul die fetten Herzen schmeissen?»

Hallmann führt eine Leichenschändung auf der Bühne vor. Nach Hinrichtung der Fides («Sophia») wird der Leichnam noch enthauptet.

Mit dem abgeschlagenen Kopf wird ein wahrer Kultus getrieben. Kaum eine Hinrichtung oder vom Tyrannen befohlene Mordtat geht vorüber, ohne dass dem Haupt des Delinquenten eine Rolle zugeteilt wäre.[1] Man liebt es, den Tyrannen den abgehauenen Schädel zum Zeichen der Urteilsvollstreckung zu übersenden.

Die Häupter des Kanzlers Morus und des Bischofs von Rochester sollen dem König überbracht werden

[1] Schon zur Zeit der alten Mysterien, in denen jedes Bibelwort erfüllt werden musste, hatte sich das Publikum an solche Szenen gewöhnen können. Johannes des Täufers Haupt wurde regelmässig auf die Bühne gebracht (Devrient: Geschichte der Schauspielkunst Bd. I. S. 29).

(Hallmann: « Catharina »); der Kopf des Josephus (Hallmann: « Mariamne ») ist ins fürstliche Gemach zu tragen. Die Schädel der geopferten Gesandten (« Sophia ») sollen auf die Türme, der Sulpitius Aspers auf einen Pfahl gesteckt werden.

Die Roheit ist noch grösser, wenn das Haupt einem Anhänger des Verstorbenen übergeben wird. So wird der « verbrannte », unkenntliche Schädel Catharinas von Georgien (Gryphius) dem Gesandten überreicht, der für ihre Rettung eingetreten war. Dieser flucht dem unmenschlichen Wüterich, der den Befehl gegeben; klagt, dass er dem Prinzen Thamaras nicht die Mutter wiederbringen kann:

« Nichts als ein scheusslich haupt, das sonder zung ausspricht,
Wie schlecht in Persen ich dein wünschen ausgericht. »

Natürlich muss auch er das Haupt beschreiben:

« Die stirnen sonder fleich! die eingeschrümpfften Wangen! »;

schliesslich küsst er sogar die abschreckende Larve.

Der Unmensch Bassian (Gryphius: « Papinian ») lässt seinem treuesten Diener das « abgeschmissen » Haupt von dessen Sohn, Marc Aurel (Causin: « Felicitas ») die Köpfe Vitalis' und Alexanders der Mutter übergeben.

Die scheussliche Art, wie der Sophia (Hallmann) als Speise die drei Köpfe ihrer Kinder und drei Gläser Blut vorgesetzt werden, haben wir schon erwähnt (vgl. Kapitel: « Natürlicher Tod » S. 122).

Soliman befiehlt, den « abgehackten » Kopf Ibrahims (Lohenstein: « Ibrahim Bassa ») von der Pforte zu nehmen. Achmet soll bei Ibrahims Gattin Isabella entschuldigen, « was im erbossten Muth uns Grimm

und Feind eingab», und ihr des Gatten Haupt verehren
«— — — zum trüben Traurgeschenk,
Und dass sie noch an ihn zu guter letzte denk.»

Die Szene, in der sich Achmet seines Auftrags entledigt, wird uns vorgeführt. Isabella weiss noch nichts von des Gatten Tod. Des Boten anfängliches Zartgefühl, mit dem er das arme Weib langsam auf die schlimme Nachricht vorbereitet, wird dadurch zunichte gemacht, dass er als Grund für seine Tränen Isabella plötzlich das Haupt des Gatten vor die Nase hält.[1]

Um die Qualen der Epicharis noch zu vermehren, hat Nero Senecio vor ihren Augen enthaupten lassen. Sie übertrifft des Unmenschen Roheit noch, indem sie bittet, ihr des Freundes Haupt zu reichen:
«— — — — dass ichs küssen kann,
Dass sein wohlriechend Blut mit meinem sich vermische,
Dass meine Freudenträn ihm Kot und Sand abwische.»

Und als sie es dann in den Armen hält, bricht sie ekstatisch los:
«Mein lechzend Mund erquickt sich durch so kräftig Blut.»

[1] Grabbe, von dem wir schon des öftern konstatieren mussten, dass er vor Darstellung keiner Roheit zurückscheut, wetteifert auch in dieser Frage mit den Schlesiern. Gerade als Hannibal seine Sehnsucht nach dem Bruder ausspricht, wirft ein als karthagischer Krieger verkleideter Römer, der unter dem Mantel ein Paket zu tragen scheint, ihm den Kopf Hasdrubals vor die Füsse. Mit dem Haupt, das er liebevoll aufgehoben hat und umfasst hält, pflegt dann Hannibal längere Zwiesprache (vgl. «Hannibal» 3. Akt. 3. Szene. Ed. Grisebach Bd. III. S. 243).

Hebbel wagt sogar, die Enthauptung des Holofernes auf der Bühne vollziehen zu lassen und zwar zufälligerweise auf die Art, in der Gottsched die Opferung auf der Bühne vorzunehmen rät (vgl. «Beyträge zur Krit. Hist.» IV. 15. S. 399 ff.). Trotzdem kann man Grabbeschen Szenen gegenüber von Mässigung sprechen. Man sieht nur, wie Judith den Streich führt. Darin, dass allerdings Mirza dann das abgeschlagene Haupt aufnehmen und in einen Sack stecken muss, um es der Herrin nachzutragen, liegt nicht gerade ein Beweis für das potenzierte Zartgefühl des Dichters («Judith» 5. Akt. 1. Szene).

Das Requisitenverzeichnis der Staatsaktionen führt als ständiges Inventarstück Köpfe. Für den «Papinian» zwei, für «Essex» einen. Auch Darmgeschlinge werden erwähnt.[1]

Hier wurde von dem beliebten Motiv ein ganz unwürdiger Gebrauch gemacht. Ein Beispiel möge genügen. Cicero (im gleichnamigen Stück, vergleiche K. Weiss: «Wiener Haupt- und Staatsactionen») ist von Marc Anton ermordet und seines Hauptes beraubt worden. Nachdem sich die Untäter entfernt haben, tritt Hanswurst hervor, wickelt Ciceros Kopf in sein Tüchel. Er hofft, sich mit dieser Gabe von Ciceros Gattin und Tochter ein gutes Trinkgeld zu verdienen. Den 2. Aufzug eröffnet ein Streit Hanswursts und Scapins. Jeder hält einen Zipfel des Tuchs, das Ciceros Schädel birgt, in der Hand; jeder will ihn den Hinterbliebenen überbringen. Der Lärm, den ihr erbitterter Streit verursacht, lockt Tullia aus dem Haus. Sie erfährt «unter den possierlichsten Wendungen» von Hanswurst des Vaters Tod. Schliesslich zeigt er ihr das Haupt und gibt es ihr.

Selbst Weise bringt Leichenschändungen. Sie sind ihm willkommen, weil sich mit ihnen die frivolsten Scherze verbinden lassen. Ancres Leiche (Weise: «Markgraf v. Ancre») wird von dem rohen Soldatenpack brutal geschändet. Reminiszenzen an Lohensteins «Epicharis», wo mehrmals das abgeschlagene Haupt eines Hingerichteten mit einem: «Bell itzt, du toter Hund» und ähnlich verspottet wird, tauchen auf:

1. Soldat: «Ha toter Hund warum wilstu nicht beissen?»

2. Soldat: «Er hat die Zähne mit in das Fegfeuer genommen.»

---

[1] Heine, Wanderbühne S. 54 ff.

Noch ein paar armselige Roheiten über die « wilde Sau mit dem güldnen Haarbande », und die Szene endet mit den Worten: 2. Soldat: « Doch sind wir nicht Narren, ein solches Aass will gewiss getragen sein: ich höre, mit Schleppen kommt er ebenso weit. » Und so zerren sie den toten Marschall über die Bühne.

Dieselben Lohensteinschen Effekte treten auch in « Masaniello » auf. Des gerade vor den Augen des Publikums ermordeten Caraffa Haupt ist sofort auf eine Stange gesteckt worden, während der Leichnam von der Bühne geschleppt und geschändet wird. Als dem blindwütenden Aufrührer das blutige Haupt vorgehalten wird, spricht er zu ihm mit ekelm Hohn: « Sieh da, sollten dir zu Gefallen mehr als zehntausend Seelen zu Grund gehn? Bistu der Banditenpatron? bistu der Giftmischer, dessentwegen sich hätten sollen soviel tausend unschuldige Kinder zu Tod sauffen? Komm her und beiss mich nun, Du Bluthund . . . . . Auff und legt es in ein eisern Gitter, damit mans neben einen Fuss über den Stadttor zu ewigem Gedächtnis aufhencken könne. » Daneben sollen noch eineinhalb hundert Banditenschädel gesteckt werden.

Die Schändung von Masaniellos Leiche fällt nur zum Teil auf der Bühne vor. Es genügte schon, sie zu veranschaulichen, dass Allegro mit einem der Leiche abgeschnittenen Fuss auf dem Theater umherzieht und ihn feilbietet. Damit wäre aber dem Zeitgeschmack zu wenig Rechnung getragen. In brutaler Breite muss die Schändung geschildert werden. Markthauptmann Annaclerio erzählt: « Ich habe selbst etlichen Duplonen dazu spendieret, dass sie das Schind-Aass desto schändlicher zerlästern sollen und nachdem die Gliedmassen von einander gerissen sind,

so werden sie alsofort in kleinere Teile resolvieret werden, bis das Untier in nichts verwandelt ist.»

Nur ganz selten beschränkt man sich völlig auf den Schändungsbefehl.

Herodes lässt die Leichen von Mariamnes Pagen (Hallmann: «Mariamne») Hunden vorwerfen:

«Schleppt nur die Leichen weg und werft sie vor den Tieren,
Dass ihr verdammtes Aass von Hunden sey verzehrt,
Denn solche Hunde sind nicht Sarg und Grabes wert.»

Zu derselben scheusslichen Massregel wollen Hadrians Getreue auch noch die Leiche Sophias (Hallmann) verurteilt wissen. Aber hier verleugnet Hadrian seine sonstige Roheit: man müsse Mut auch an seinen Feinden ehren.

Das brutale Motiv der Rache an den Toten wird noch einmal von der Gottschedin verwendet («Panthea»). Cyrus will sich mit der Selbstmordsühne des Araspes nicht begnügen. Noch an seiner Leiche soll die Strafe vollzogen werden. Welcher Art diese Strafe ist, bleibt unausgesprochen.

Tod des Guten und Bösen.

Auf das Schematische, Typenhafte im dramatischen Arbeiten des 17. und 18. Jahrhunderts hinzuweisen, hatte ich im Laufe meiner Untersuchung schon vielfach Gelegenheit. Es liess sich häufig eine Übereinstimmung zwischen einzelnen Dramatikern konstatieren, die auch nicht durch die höchstgesteigerte Harmonie nahverwandter Seelen erklärt und entschuldigt werden könnte. Viele Elemente mussten als konventionell gebräuchliche und feste Bestandteile des Durchschnittsdramas bezeichnet werden, deren sich der dramatische Arbeiter nach Bedarf bediente. — Dieser empfindliche Mangel an Persönlichkeit, der die Mehrzahl der Bühnenschriftsteller im 17. und der hier behandelten grossen Epoche des 18. Jahrhunderts charakterisiert, tritt besonders evident in der Darstellung hervor, die dem Ende des guten Menschen und dann dem des Bösewichtes zu Teil wurde.

Zunächst ein paar Worte zur Klärung der Fragestellung, zur Festsetzung des Materials, das diesem Kapitel zugrunde liegt, und seines Umfangs.

Nicht jeglicher dramatisch behandelte Todesfall, der sich in den von uns herangezogenen Dramen vorfindet, soll auf die Frage hin untersucht werden, inwiefern hier der edle und gute oder hässliche und gemeine Charakter des Sterbenden berücksichtigt wurde. Wir fassen vielmehr von vorn herein nur die Sterbeszenen ins Auge, in denen auf dem bösen oder

guten Wesen des Todgeweihten der Nachdruck liegt, die vom Dichter ausgeführt sind, weil ihn die Durchführung der psychologischen Frage fesselt, was in der Seele des Bösen oder Guten angesichts des Todes vorgeht, weil er gewissen Ansprüchen poetischer Gerechtigkeit Rechnung tragen will, oder gar beabsichtigt, durch das von ihm gezeichnete Ende sein Publikum vom Bösen abzuschrecken, zum Guten zu verlocken.

Im 17. Jahrhundert kennt man nur rohe Gegensätze von Gut und Böse. Gestalten, die in der Mitte stehen, sind nicht zu finden. Auch den Weg, auf dem ein « Guter » zu einem « Bösen » wird, sehen wir uns niemals geführt. Nicht einmal eine Differenzierung in den Arten des « Gut- oder Böse-Seins » wird als Bedürfnis empfunden. Der Böse ist Heuchler, Intrigant, Wüstling, Gottesleugner, Mörder, alles in einer Person, zu gleicher Zeit. Nichts ist ihm heilig. Es existiert keine Schandtat, keine Verruchtheit, die ihm nicht zuzutrauen wäre. Diesem waschechten Theaterbösewicht steht ein gleich qualifizierter Theaterengel gegenüber. Die Gestalt, die zur Verkörperung des edeln Elements dient, ist mit Glanz und Licht übergossen. Man kennt also auf der Bühne dieses Zeitalters nur einseitige Steigerung ins Masslose, Undenkbare und eine jeden Vergleich mit wirklichem Leben höhnende Verzerrung.

Meist stellt man nur den Tod des Guten dar. In dessen Leiden — das seinerseits vollständig veräusserlicht wird, fast ohne Ausnahme ist es körperlicher Natur — liegt die ganze Tragik des Dramas im 17. Jahrhundert. Über den Märtyrertod brauchen wir uns hier nicht weiter zu verbreiten. Erstlich ist er im Vorstehenden bereits dargestellt und namentlich im Kapitel Hinrichtung eingehender charakterisiert. Zum andern wird er — entsprechend dem gekennzeichneten Ge-

schmack des Zeitalters — nach der Seite hin gewendet und gedreht, die die reichste Ausbeute an Greueln und Grässlichkeiten verspricht. Sieg und Triumph über alle äussern und innern Feinde werden bestenfalls oberflächlich in konventioneller Wendung berührt. Ein letztes Gebet, mit dem sich der Todgeweihte in der Regel seinem Gott zuwendet, soll von starkem Glauben und Gottvertrauen, von blinder Ergebung in alle Fügungen des Himmels sprechen. Mit wenigen Worten wird das Verhältnis des Edlen zu seiner Umgebung abgetan. Die ewig-gleiche, uns von früher her (vgl. Kapitel Hinrichtung und Selbstmord) bekannte Abschiedszene von Lieben und Getreuen bringt Schenkungen, Verfügungen auch über die eigene Bestattung, viel Jammern, Achs und Ohs (besonders Gryphius: «Carl Stuard») und Tränen. Die Feinde werden in der Regel, ohne dass man sie eines Wortes würdigt, übersehen. Selten werden Flüche oder Verwünschungen ihr Teil; häufiger noch erfahren sie beschämende Güte, werden in das Gebet ihrer Opfer eingeschlossen. Aber all diese Momente, die des Publikums Sinne nicht oder nur in geringem Masse reizen, seine Augenlust unbefriedigt lassen, werden gerne in flüchtiger Eile erledigt; oft bleiben sie ganz vernachlässigt; nur äusserst selten sind sie breiter gehalten und auch dann in der Absicht, das Grausame und Erschreckende, das in der Situation liegt, gewaltsam vorzudrängen. So sehr ist alles Interesse des 17. Jahrhunderts auf die blutigen und grauenhaften Nebenumstände des Todesfalls gerichtet, dass zur Darstellung dessen, was Persönlichkeit, Charakter, Seele des Helden angeht, wenig Zeit bleibt.

Nur aus der stoischen Haltung der «schlesischen» Helden höherer und niederer Ordnung geht hervor, dass ihnen Tod und Todesqualen wenig bedeute. Es

ist ihnen verboten, uns dadurch menschlich näher zu kommen, dass sie von den Leiden der letzten Stunde niedergedrückt werden. Der Gedanke, dass ein noch so schweres Ende besser sei, als ein schmachvolles Leben findet sich übrigens auch wiederholt ausgesprochen. Es ist, wie uns bekannt, für eine Reihe von Selbstmördern der Grund, der sie in den Tod treibt [Lohenstein: Cleopatra, Ambre, Sophonisbe, die Freigelassenen Agathe (« Sophonisbe »), Mnester (« Agrippina ») Iras, Charmium, Diomedes (« Cleopatra ») u. a.].

Die Stimmung, die auf dem Hingang eines guten Menschen liegt, ist bei den Schlesiern keineswegs friedvoll und leidenschaftslos. Wenn die sterbenden Märtyrer auch selbst in stummer Resignation dahingehen, so ist doch der bekanntermassen im Mittelpunkt des Interesses stehende Apparat ihres Leidens, der Hinrichtung, Foltern, des erzwungenen Selbstmordes und der andern begleitenden Greuel zu geräuschvoll, aufdringlich, blutig und fanatisch-erregt, als dass nicht auch der geringste friedfertige Eindruck verwischt werden müsste. Hallmann hat erkannt, dass das blutige Bild des Dahinschlachtens durch kontrastreiche Intermezzi wie friedenatmende Schäferszenen nur verstärkt und verlockender werden kann. Zugleich dient er der Neugierde des Publikums, das immer Neues zu sehen wünscht, und seiner eigenen Freude am Übersinnlichen, wenn er den schwerleidenden Frauen Sophia und Catharina Visionen beschert, die ihnen die nahe Erlösung, den Tod künden (Vgl. Natürlicher Tod S. 122 f. und S. 128).

Ganz in den Fussstapfen der Schlesier wandeln die Verfertiger der Haupt- und Staatsaktionen, wenn es gilt, den Tod eines guten Menschen zu gestalten. Sie fügen dem Gesamtbild keinen einzigen neuen Zug ein.

Erst seit Gottscheds Tagen ist man darauf bedacht, sich tiefer in die Seele seiner Geschöpfe zu versenken.

Keineswegs verschmähte man es zwar, die Anregungen der vorausgegangenen Zeit auszugestalten. Zugleich aber weiss man auch neue Elemente zur Charakteristik edler und grossdenkender Menschen zu finden; Elemente, deren Vermehrung allerdings mit der Häufigkeit ihrer Verwendung nicht gleichen Schritt hielt, so dass wir nach Ablauf weniger Jahre abermals auf eine Schablone stossen, von der sich selbst die grösseren dramatischen Geister der Jahrzehnte, die hier in Betracht kommen, nicht völlig freizuhalten wussten. Zu einer von allem Herkommen losgelösten, allein und vollkommen nach dem individuellen Gepräge des sterbenden Guten bis in die kleinsten Teilchen persönlich ausgemeisselten Sterbeszene ist man auch bis 1770 nicht durchgedrungen.

Die dramatischen Helden des 17. Jahrhunderts brachten nur durch ihre gesamte Haltung zum Ausdruck, dass sie den Tod gering achteten. Höchst selten sprechen sie diese Gesinnung aus. Anders seit Gottscheds Wirken. Nicht genug tun können sich die sterbenden edlen Naturen in Exklamationen, hoch- und eben so hohltönenden Beteuerungen, wie wenig sie der Tod schrecke, was für beseligende Empfindungen er in ihnen auslöse. Die Dramatiker suchen sich gegenseitig in lockenden Schilderungen eines gottgefälligen Sterbens zu übertreffen. Folgende Kette sich steigender Empfindungen, die der Tod hervorruft spricht von diesem Wettkampf. Mustapha (Weisse) nennt den Tod, von dem er sich umfangen fühlt, « süsse Ruhe ». Für Brutus (Brawe) ist der letzte Augenblick der « selige ». Granville (Brawe: « Freygeist») spricht davon, dass ihn seine Todesstunde « heiter »

dünke, dass ihn « grosse Empfindungen » durchbeben, dass er « ein Glück nahen fühle ». Die «Harmonien der Unsterblichen » hört sein « entzücktes Ohr » im Augenblick der Auflösung. Auch Sophronia (Cronegk) vernimmt « Sphärenmusik, Engelschöre ». Ihr Ringen mit dem unerbittlichen Tod dünkt ihr « süsser Todeskampf » zu sein; ihre Qualen erscheinen ihr als « Seligkeiten », um die man sie beneiden solle. Der Ausruf: « Zu viel, o Gott, zu viel von dieser Himmelslust» liesse sich übrigens auf mehrfache Weise kommentieren. « Freudig » stirbt auch Olint. Ihm ist der Tod « Seligkeit ». Den sterbenden Grandlove (Breithaupt: «Renegat») hält ein «niegefühlt' Entzücken» umfangen. Im übrigen teilt er Olints Empfindungen: «O Glück, wie selig ist der Tod ». Auch ihn umklingen Harmonien. Codrus (Cronegk) fühlt trotz der schweren Wunde, die er empfangen hat, keine Schmerzen. Er kann nicht genug betonen: « wie glücklich ich nicht sterbe ». Sein Ausruf: « Im Leben hab ich noch kein solches Glück empfunden » bildet wohl den höchsten Ausdruck der Todeswonne. Denn dass Romeo (Weisse), der nach dem Erwachen Juliens in wütender Verzweiflung gegen den unentrinnbaren Tod tobte, das Ende in den Armen der Geliebten als Wollust bezeichnet, nachdem er sich in sein Schicksal gefunden, ist leichter zu verstehen.

Und all diese überschwänglichen Glücksempfindungen werden von Menschen ausgesprochen, die teure und hohe Güter an das Leben fesseln. Sei es, dass sie die geliebtesten Personen ihrer Umgebung zurücklassen, sei es, dass eine zum Segen eines ganzen Volks geführte Herrschaft nach ihrem Tod ungewissem Schicksal entgegengeht, oder dass sie ihre Menschenliebe, ihren Christenglauben zu schöneren Früchten führen könnten, als aus ihrem Tod erspriessen. Lebenswahrer und auch für die Zurückbleibenden

weniger kränkend als die sonst gebräuchlichen Jubelrufe über das beendete Leben sind Saras (Lessing) Worte: « Die Annäherungen des Todes sind so bitter nicht. »

Dass solche Charaktere wie die eben genannten Gott und der Vorsehung keine Vorwürfe über ihren Tod machen, keine Klagen laut werden lassen, bedarf nicht besonderer Erwähnung. Felsenfestes Vertrauen, dass alle Schickungen des Himmels zu gutem Ende führen, ist ihnen eingeboren. Im 17. Jahrhundert diente zum Ausdruck dieser Zuversicht ein dem Tod unmittelbar vorangehendes Gebet; zwar nicht seinem Inhalt nach; denn dieser ist völlig indifferent, niemals ist das Vertrauen in Worten ausgedrückt; wohl aber durch den zugrunde liegenden Gedanken, dass kein anderer als ein gottergebener Mensch seine letzten Kräfte zum Gebet sammelt. — Gryphius wandte übrigens zu demselben Zweck noch ein weiteres Mittel an: Catharina von Georgien und Papinian sind so sehr von dem Bewusstsein durchdrungen, die höheren Mächte leiteten alles zu ihrem Besten, dass sie nicht eigenmächtig in ihr Geschick einzugreifen wagen und die Rettung, die Mittel ausschlagen, die sich ihnen bieten, dem Tod zu entrinnen.

Im Drama des 18. Jahrhunderts findet dieser gottergebene Fatalismus vielgestaltigen Ausdruck. Am meisten in direkt darauf hinzielenden Wendungen, die einzeln hier aufzuführen ich wohl unterlassen darf.

Nur auf die Worte Saras, die sich von der kaum denkbaren Entäusserung alles Persönlichen, die die Regel bildet, emanzipiert, will ich hinweisen. Wenn sie sagt, « man darf die Fügungen des Höchsten nicht zu richten wagen », so spricht sie zugleich aus, dass sie noch Wünsche an das Leben zu stellen hatte,

dass sie nur ungern scheidet. Solche Haltung ist bei den andern Dichtern verpönt. Die Idee, das Prinzip, das ihre sterbenden Heldengestalten verkörpert, darf nicht im mindesten dadurch getrübt werden, dass der Sterbende auch nur leise durch natürliche selbstisch-menschliche Regungen an seine Erdgeborenheit erinnert.

Selbst für den Tod, der mit Liebe, Familienglück, Freundschaft, beglückender Wirksamkeit ein Ende macht, muss man den höheren Mächten dankbar sein. Am ersten noch ist Dankbarkeit bei einem Mann zu begreifen, dessen Erdentage ohnedies gezählt sind, den der Schlachtentod vor dem eines germanischen Helden unwürdigen und ihm verhassten Dahinsiechen bewahrt. Und wahrlich « einen schöneren Tod konnte kein Deutscher sterben » als Siegmar (Klopstock: « Hermannsschlacht »).

Die freudigen und glücklichen Empfindungen, die die meisten über ihren Tod aussprechen, machen eine ausdrückliche Dankesäusserung gegenüber der Gottheit unnötig. Dafür aber muss jedes kleine Moment, das die Sterbestunde erleichtert oder zu erhellen vermag, auf die unerschöpfliche Gnade der Götter zurückgeführt werden. Codrus (Cronegk) geht mit Worten heissen Dankes dahin, da die Götter ihn noch die Erfüllung des delphischen Spruchs erleben liessen; Sophronia (Cronegk), da Gott aus der erwarteten Vernichtung, die der Sultan den Christen angedroht hatte, Duldung für sie hervorgehen liess, da er Aladins harten Sinn erweichte. Granville (Brawe) spricht überströmende Dankesgefühle aus, weil ihm die « ewige Güte die Glückseligkeit der Rechtfertigung noch gönnt ». Merkwürdig ist das Ansinnen, das Brutus (Brawe) an die Götter stellt und wozu er sie durch vorweggegebenen Dank zwingen zu können glaubt:

«— — — — Richtend schwebt über dir
Der Arm der Götter. — Und dein Vater muss
Es sehn, Unwürdiger! und muss dem Grimm
Der Götter danken, die an seinem Sohn'
Ihn rächen — — — —».

Pharisäische Tugendbolde sind diese Gestalten in so hohem Mass, dass sie es nicht nötig haben, die Götter um Nachsicht für ihr zurückliegendes Leben und um Vergebung ihrer Schulden zu bitten. Wenn nicht Gottsched bei seinem Publikum befürchtete, als Verfechter des Selbstmords aufgefasst zu werden, — wogegen er in erregtem Ton protestiert: «Nein, den Selbstmord wollen wir niemals entschuldigen, geschweige denn loben»[1] — so würde es Cato nicht einfallen, auszurufen: «Ihr Götter! hab ich hier vielleicht zu viel getan: ach so vergebt es mir».

Auch des Brutus Bitte um Vergebung der raschen Tat, mit der er seinem Leben ein Ende machte, ist unter derselben Voraussetzung zu erklären.

Je weniger diese überirdisch selbstlosen Geschöpfe für sich vom Himmel zu erbitten haben, um so mehr wissen sie für Freund und Feind zu erflehen.

Einerlei ob die dramatischen Figuren christlichen oder heidnischen Bekenntnisses sein sollen, sie dienen fast ohne Ausnahme zur Exemplifizierung christlicher Grundsätze. Dies erhellt am besten aus der Stellung, die die edlen Charaktere angesichts des Todes ihrer Umgebung gegenüber einnehmen. Auch in dieser Frage finden wir Anregungen des 17. Jahrhunderts ausgebaut; zum Teil in geradezu bizarrer Verzerrung und Einseitigkeit.

Seinen Feinden muss man verzeihen. Wir haben in der ganzen Dramenliteratur des 18. Jahrhunderts bis

[1] Vergl. Vorrede zum «Cato».

zur Sturm- und Drangperiode nur einen Fall vorfinden können, in dem der sterbende Gute sich nicht sofort über alle Gefühle der Erbitterung, des Hasses gegen seine Feinde hinaussetzt, nicht gleich mit grosser Gebärde und versöhnenden Redensarten ihnen die Hand bietet. Und zwar wären gerade in diesem einen Ausnahmefall verzeihende Gefühle nicht allein verständlicher, als an so vielen andern Orten; wenn der Dichter vielmehr den einfachen Spuren des Lebens folgte und sich nicht des Bühneneffektes wegen in Spitzfindigheiten verstrickte, dürfte er hier keine andern Platz greifen lassen. Brutus (Brawe) flucht zwar dem Sohne nicht, aber sein Handeln ist schlimmer als Fluchen. Roh enthüllt er dem reuigen, verzweifelnden Marcius das furchtbare Geheimnis, dass er seinen eigenen Vater in den Tod getrieben habe. Brutal ist die Äusserung des Brutus, dass ihm der vermeintliche frühe Tod des Sohnes nun ein Segen wäre. In unmenschlicher Verblendung muss er, als sich Marcius ihm, Verzeihung flehend, zu Füssen geworfen hat, den blutüberströmten und schon vom Tode entkräfteten Arm drohend gegen den Sohn erheben; ohne dass die Motivierung durchgeführt wird, erfolgt plötzlich ein jäher Umschwung in Brutus' Stimmung. Aus dem eben noch entmenschten, toddrohenden Unhold wird ein süss sentimentalischer, tränenreicher, vergebender Vater.

Wir wollen hier nur einige der Entartungen betrachten, zu denen das Bestreben, selbstlose Versöhnlichkeit zu zeichnen, führte. Mustapha (Weisse), der aus der Hand des tyrannischen Vaters den Tod empfangen hat, vergisst über seinem Bemühen, sich in letzter Stunde mit dem Vater zu versöhnen, ganz sein geliebtes Weib und Kind. Kaum kann er, aus der Ohnmacht erwacht, sich schwach nur rühren, da ergreift er die

Hand, die ihm den Tod gebracht hat, und küsst sie. Inbrünstig betet er für seinen Mörder. Geradezu geschmacklos aber ist die Situation, die Weisse für den Augenblick diktiert, in dem Mustapha glaubt, dass er am Ende sei.

Mustapha: « Mein Vater — deine Hand! — wie glücklich! ach wie süsse!
Drück sie mir an den Mund — dass ich sie sterbend küsse. »

Den Höhepunkt aller Sinnwidrigkeit bildet die Bitte Mustaphas, sein Vater möge ihm verzeihen. Der Mörder ihm, an dem nicht ein Atom von Schuld haftet!

Ganz dieselbe Umkehrung der tatsächlichen Verhältnisse spiegelt sich auch in des grossmütigen Granville Seele (Brawe: « Freygeist »). Er hat keinen andern Gedanken, als sich vor dem Freund zu rechtfertigen; er, der Wohltat über Wohltat auf Clerdon häufte, dem kein Opfer zu gross war für den Freund, und den dieser damit lohnte, dass er ihm in aufgezwungenem Zweikampf, ohne ernstliche Gegenwehr zu finden, den Degen durch den Leib rannte! Granville bittet den, der sein Leben, das Glück seiner Schwester vernichtet, ihre Freundschaft verraten hat, um Versöhnung; fleht ihn an, ihn zu umarmen! segnet ihn, betet für ihn! vergiesst Tränen des Mitleids! Ja, er dringt dem haltlosen Menschen die Hand seiner Schwester und die Hälfte seines Vermögens auf!

Es ist klar, dass solche Naturen jedes Wort meiden, das auch nur den leisesten Vorwurf gegen ihren Mörder enthalten könnte, dass sie vielmehr dessen Selbstvorwürfen Einhalt gebieten (Granville), des Mörders Tat, der sie zum Opfer fallen, beschönigen und ihn trösten (Grandlove, Breithaupt: « Renegat »).

Aber nicht nur lieben und segnen soll man die, die uns hassen,sondern ihnen auch wohltun, lautet das

grosse christliche Postulat. Und auch danach handeln unsre sterbenden Helden. Nicht selten vergelten sie den Tod, den sie empfangen haben, damit, dass sie ihrem Mörder das Leben, dessen Verlust ihm droht, erhalten. Sara (Lessing) lässt sich den Zettel, auf dem die Marwood ihr Verbrechen triumphierend gestanden hat, reichen und zerreisst ihn mit Aufwand ihrer letzten Kräfte. Dann müssen ihr der Vater und der Geliebte versprechen, von einer Verfolgung und Bestrafung abzustehen. Mellefont, der, im Grund, Ursache aller Leiden, die Sara erduldet, und ihres Todes ist, soll nach ihrem Wunsch in Sir William einen liebenden Vater erhalten. Die kleine Arabella, das unschuldige Kind aus der Marwood und Mellefonts Verbindung, wünscht sie in ihrem väterlichen Haus aufgenommen zu sehen. Selbst im letzten Augenblick noch ist sie nur darauf bedacht, die Leiden anderer zu mildern. Sie hat die stummen Selbstvorwürfe ihres Kammermädchens wohl bemerkt und bittet, dass ja sie niemand der Unvorsichtigkeit, die sie begangen, beschuldige. An allem Unheil, das sich über Granville (Brawe: « Freygeist »), seine Schwester und seinen Freund Clerdon ergossen hat, trägt der Schurke Henley allein die Schuld. Wohl weiss dies Granville. Und doch legt er sich, als Clerdon seine Rachegedanken ausspricht, ins Mittel und bittet für den Frevler um Schonung und Verzeihung.

Prinzessin Clorinde (Cronegk: « Olint und Sophronia ») will den in seinen Christenhass verbissenen Ismenor ermorden, als sich ihr die schändliche Tat enthüllt, die der Priester an Sophronia begangen. Diese aber wirft sich ihr in den Weg und rettet ihrem Mörder durch Auseinandersetzungen das Leben, in denen sie die Theorien des Christentums breit darlegt.

Noch mehr fällt ins Gewicht, wenn die Sterbenden ihre Feinde nicht nur leiblich, sondern auch seelisch

zu retten suchen. Wenn sie sie dem Christenglauben und den Wohltaten desselben, für die ihr Tod ja ein wohl konstruiertes Beispiel ist, zuzuführen sich bestreben: Granville (Brawe), Grandlove (Breithaupt), Olint und Sophronia (Cronegk).

Die ausserordentlichste Tat aber liegt darin, dass der edle Mensch, der sich bisher von allen, auch den geringsten Makeln rein zu halten bemühte, noch sterbend eine Sünde, eine Lüge auf sich lädt, um den wahren Täter der Strafe entzogen zu wissen. Granville (Brawe: « Freygeist ») hat den Dienern, die ihn fanden, erklärt, er sei von unbekannter Hand ermordet worden. Clerdon selbst bittet er inständig, der Schwester nie den wirklichen Täter zu verraten.

Emilia Galotti (Lessing) hat ihren Vater gezwungen, die Waffe gegen sie zu führen. Eine ganz natürliche Folge davon ist es, dass sie den wahren Täter zu verheimlichen sucht. Dass sie aber sich nicht scheut, im Augenblick des Todes mit der Lüge vor der Welt noch die schwere Sünde des Selbstmords auf sich zu nehmen, um den Vater zu retten, spricht für ihre Grösse.

Keiner weiteren Erwähnung bedürfen mehr Elemente, die uns durchaus selbstverständlich erscheinen, die überdies bereits das 17. Jahundert in gleicher Gestaltung geboten hatte. In dem Wunsch, Freunde und Gesinnungsgenossen auch im Tode noch zu erfreuen, liegt ganz und gar nichts bemerkenswertes. Solch' ein durchaus alltäglicher Zug verdiente keineswegs eine so breite und regelmässige dramatische Darstellung, als er sie fand. Wenn wir uns die Gesamtstimmung zurückrufen, mit der die Durchschnittsdramatiker der Jahrzente 1734—70 eines Guten Tod charakterisieren, so können wir zusammfassend auf die abgeklärte Ruhe, den himmlischen Frieden, die leidenschaftslose Heiterkeit, in der diese Geschöpfe hinübergehen, hinweisen.

Alle Elemente dagegen werden in Aufruhr gebracht, wenn es gilt den Tod eines Bösewichts darzustellen. Die Schlesier wissen zwar noch nicht das Ende des Bösen einheitlich zu gestalten, jede seiner Äusserungen, seiner Empfindungen aus seinem Charakter herzuleiten. Wir finden bei ihnen mancherlei Züge, die jedes Verhältnis, jede Verbindung mit dem Einzelfall, zu dessen Beleuchtung sie gebraucht werden, missen lassen; ja, solche sogar, die in direktem Widerspruch zur Persönlichkeit des Sterbenden stehen. Dieser Mangel organischer Gestaltung wundert uns nicht mehr. Wir sind ihm ja schon wiederholt begegnet. Der Katalog der für Sterbeszenen gebräuchlichen Elemente wird auch in dieser Frage von den schlesischen Dramatikern zu Rat gezogen, und gar häufig sehen wir die Auswahl nur unter dem Gesichtspunkt der Effekthascherei, ohne Rücksicht auf das Gesamtbild getroffen. Selbst das Schema, das beim Märtyrertod Anwendung findet, wirft seine Schatten auf den Tod des Verbrechers. Über typische Erscheinungen kommt man nicht hinaus. Trotz aller Brutalität und Roheit des Jahrhunderts hat man nicht den Mut, konsequent zu sein, nicht die Kraft, den Bösewicht auch als vollkommenen Bösewicht in den Tod gehen zu lassen. Gewisse mildernde Züge weist jeder auf. Die Charakterlosigkeit, im Augenblick des Todes sein ganzes Leben zu verleugnen, ist der gebräuchlichste von ihnen.

Climenes (Hallmann: « Antiochus ») verflucht die Tat, der Hermogenes zum Opfer fiel. Reue beseelt ihn ganz und gar. Der hündisch gemeine Achmet (Lohenstein: « Ibrahim Sultan ») gesteht nicht einmal sein Verbrechen zu und sucht alle Schuld von sich abzuwälzen.

Auch Sultan Ibrahim (Lohenstein) macht sich Vorwürfe, allerdings nur weil er seine Widersacher nicht

grausamer alle vertilgt und so die Möglichkeit, von ihnen überwunden zu werden, beseitigt hat.

Diese «Zagheit» lässt ihm auch sein Los verdient erscheinen. Auch Climenes (Hallmann) ergibt sich in sein Schicksal, das die Vorsehung ihm bereitet, mit dem Gefühl, nur die gerechte Strafe für sein Verbrechen zu erleiden. Als «der Götter Recht» bezeichnet Theodoricus (Hallmann) sein Ende. Nur Achmet (Lohenstein: «Ibrahim Sultan») ist weit von der Erkenntnis entfernt, dass der Tod die gebührende Strafe für seine Schandtaten sei. Wir müssen es allerdings mehr für eine Charakteristik seiner Todesangst als seiner Verworfenheit ansehen, wenn er, der Höllenknecht, den Himmel um Rache an seinen Mördern anruft.

Auch das Verhalten der sterbenden Bösen zu ihrer Umgebung enthält im Drama des 17. Jahrhunderts manchen Zug, der von ihrer Umkehr zum Guten spricht. Gerade hier finden wir kein Motiv, auf das wir nicht früher schon, namentlich beim ungerechten Tod einer der vielen edlen Figuren gestossen wären. Selbst die triviale Wendung: «lass König aus dem Blut dir Siegesfahnen färben» tönt aus Climenes' Mund wieder. Lätus (Gryphius: «Papinian») und Agrippina (Lohenstein) stacheln die Schergen, denen sie nicht mehr entrinnen können, durch hetzende Reden auf, wohl in der Hoffnung, dadurch schneller zu enden. Die bekannten Motive, dass der Sterbende Bestimmungen für seine Nachfolger und die vormundschaftliche Regierung trifft, Sorge trägt für die eigene Bestattung, seine Umgebung bittet, nicht um ihn zu trauern, hat Hallmann beim Tod des Theodoricus untergebracht. Ganz wie seine Piso, Fenius Rufus («Epicharis») u. a. lässt Lohenstein den feigen Achmet («Ibrahim Sultan») um Gnade für sein Leben winseln.

Dass man einen bösen Menschen sich dem Tod gegenüber nicht anders als von unsäglicher Angst befallen vorstellen kann, darin stimmen die Schlesier überein. Theodoricus will in seiner Todesangst nicht allein sein. Er lässt « alle herbeirufen ». Die knechtische Feigheit Achmets spricht genug für seine Qualen. Von Sultan Ibrahims Furcht entwirft Ambres Geist ein anschauliches Bild:

« Schaut, wie ihm schon zu Berge steht das Haar.
Wie ihm kein Puls, wie schnell ihm's Herze schlägt.
Wie als gefrorn jedwedes Glied ersitzt.
Wie Nas' und Mund, der vor nur Rasungs-Jäscht geschäumet
Und Dräuens Rauch gedampft, der Furcht itzt Platz einräumet.
Die Stirn erstirbt und kalten Angstschweiss schwitzt.»

So qualvoll und entsetzlich ist die Angst der Bösen vor dem Tode, dass manche von ihnen danach trachten, diese Qualen zu kürzen und ihr Ende zu beschleunigen.

Climenes (Hallmann: «Antiochus und Stratonica»):

«Ach, welche Höllenangst will sich mit mir vergatten.
— — — — — — — — — — — — — — — —
Wer nicht mehr hoffen darf, der stirbet mit Begier.»

Sultan Ibrahim beabsichtigt, um nicht warten zu müssen, bis seine Henker kommen, sich selbst den Tod zu geben und zwar, da ihm alle Waffen hiezu fehlen, auf eine eigentümliche Weise. Er will eben: « An diesen Mauern uns behertzt den Kopf zerstossen », da gebietet Ambres Geist ihm Einhalt.

Mit der Todesangst überfallen den sterbenden Bösewicht Gewissensqualen, die sich zu Gesichten steigern. Sämtliche Geistererscheinungen, die sich im schlesischen Drama vorfinden, werden wohl kaum anders gemeint

sein, als dass sie die erregten Phantasiebilder, die vor des sterbenden Seele auftauchen, dem Publikum besser veranschaulichen sollen. Zum mindesten können sie alle dahin ausgelegt werden, wie wir an einem Beispiel (vgl. Kapitel «Natürlicher Tod» S. 121 ff.) gesehen haben. Denn sie teilen sich ausser dem Sterbenden niemandem mit. Ibrahim Sultan, der nur «Gespenster zu Mitgefährten hat», den scheussliche Träume befangen halten, wird noch durch Ambres Geist gepeinigt, die für den Raub «ihrs Jungfraun Wachs', des Keuschheits Honigs» an ihm Rache nimmt. Von all' den Erscheinungen, die ihn umgeben, von den Henker- und Gespenstermassen, die auf ihn eindringen, wird ausser Ambres Geist und den vier Stummen, die ihn zu erwürgen gesandt sind, nichts vorgeführt. Als Climenes (Hallmann: «Antiochus und Stratonica») in der Kerkernacht sich seiner Reue hingibt, erscheint ihm, «während die Erde, die selbst um Rache schreyet, bricht», des ermordeten Hermogenes' Geist in dem greulich blutigen Zustand, den die Dolche der Mörder verschuldet haben. Das Schreckgespenst verheisst ihm die furchtbarsten Foltern, die es in scheusslichen Farben ausmalt. Rache heischend und seinen nahen Untergang kündend bedrängen die Geister der Ermordeten den Theodoricus (Hallmann) im Traum. Gerade so wie Polehs Wahnbilder (Gryphius: «Carl Stuard») wird dieser Traum des Theodoricus szenisch dargestellt. In einem Fall nur leiten die Geistererscheinungen den nahenden Tod des Bösewichts nicht ein, sondern dienen für sich allein zur Befriedigung des poetischen Gerechtigkeitspostulats. Der uns im Reyen der 4. Abhandlung des «Papinian» (Gryphius) vorgeführte Traum Bassians stellt dar, wie Rachegeister und die Gespenster der Ermordeten an dem Dolch schmieden, durch den der Unmensch seinen Tod finden soll. Dieses Ende Bassians ist übrigens

gar nicht mehr in dem Gryphius'schen Trauerspiel behandelt.

Wenzeslaus' Tod (Haupt- und Staatsaktion: «Johannes von Nepomuk») stellt gegenüber dem bei den Schlesiern üblichen Brauch, den Tod eines Bösewichts auszugestalten, einen nicht geringen Fortschritt dar. Obwohl gerade sonst nicht den Haupt- und Staatsaktionen eine besondere psychologische Tiefe nachgesagt werden kann, zeigt sich hier ein durchaus folgerichtiger, in sich abgerundeter Charakterbau. Vor allen Dingen besitzt die Frevlernatur des Wenzeslaus mehr Rückgrat als seine schlesischen Vorgänger. Zum erstenmal glauben wir wirklich, dass ein böser und gewalttätiger Mensch vor uns ist; nicht eine Drahtpuppe, hinter deren sämtlichen Bewegungen wir die dirigierende Hand des Dramatikers bemerken, die angesichts des Todes in reuiger Angst und der Verzweiflung, nie wieder das Verbrochene gut machen zu können, zusammenbricht. Dass auch Wenzeslaus nicht von Todesfurcht ganz frei ist, lässt sich nur aus seinem Verhalten bei der Nachricht entnehmen, das Volk sei gegen ihn aufgestanden und alle Wege ihm, zu entkommen, versperrt: er gibt die unsinnigsten Befehle zur Vertilgung des Pöbels, bringt seinem getreuesten Anhänger in eiserner Umarmung fast den Tod, verfällt in seinem Irrsinn aus gellendem Lachen in schluchzendes Weinen. Über seine Herrscherrechte und Pflichten hat er sich nie den Kopf zerbrochen. Zum erstenmal treten Verhältnisse an ihn heran, die er nicht einfach durch barsche Befehle meistern kann; und wie ein eigensinniges Kind versteift er sich auf den Wunsch: «Ich will nicht sterben»! Dass er irgendwie gefehlt, dass das Schicksal ihm seine Lage als Sühne für seine Verbrechen bestimmt hat, kommt ihm nicht in den Sinn. Er kennt nur den Wunsch

zu leben: «Meine Faust soll zeigen, dass ich auch wider den Himmel streben kann». Er flucht der «Untreue des Himmels», als er merkt, dass sein Tod unausbleiblich ist. Unter brennenden Schmerzen «fährt er zur Hölle». Seine Erregung wäre mit den genannten Mitteln anschaulich genug gezeichnet. Es bedürfte nicht solch naiv komischer Schreckbilder, wie sie vor seine wirre Phantasie treten: «Ha, was wollen die Elephanten? oh wehe, die Moldau sperret hren nassen Schlundt auf und will mein Grabmahl sein. warumb so Vielle tausend über mich allein.»

Der Fortschritt gegenüber den schlesischen Dramen ist unleugbar. Allerdings könnte auch diese Sterbeszene das Ende jedes beliebigen Übeltäters darstellen. Sie ist keineswegs auf Wenzeslaus und die Voraussetzungen gerade dieses Dramas zugeschnitten. Ausserdem herrscht hier, wie im schlesischen Drama, ein deklamatorischer Ton in der poetischen Diktion vor, der die Greuel und Geistererscheinungen der Schlesier wie den Realismus dieser Haupt- und Staatsaktion undramatisch und ledern erscheinen lässt. Dies schwindet zwar auch in den hier noch behandelten weiteren Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts nicht. Aber in anderer Hinsicht merken wir deutlich vorwärtsschreitende Entwicklung. Der Charakter des Bösewichts wird strenger, einheitlicher und persönlicher durchgeführt.

Bevor wir auf die Figuren, die uns dieses Vorwärtsschreiten verkörpern, zu sprechen kommen, wollen wir bei den mehr reaktionären, den Übergang markierenden Gestalten stehen bleiben. Dies sind vorzüglich solche, deren Schöpfer in seiner ganzen Arbeit vom schlesischen Drama noch abhängig ist, oder episodische Figuren. Den Charakteren, die, ihrer Wurzel nach nicht schlecht, als Irrgeleitete, Verführte zu betrachten sind, muss man von vornherein, ohne sie vom

schlesischen Drama beeinflusst zu nennen, ohne dass ihnen wegen episodenhafter Bedeutung typische Motive verliehen zu sein brauchen, die Züge zubilligen, mit denen die Schlesier den Tod des Bösen charakterisierten.

Vor allen Dingen ist den eben genannten drei Kategorien von Bösen Reue eigen. Die Irrgeführten, die nun erst sehen, wohin sie ihr Wahn oder ihr böswilliger Freund gelockt hat, müssen sich mit Abscheu von ihren Wirrungen abwenden [Zapor (Breithaupt: « Renegat »), Clerdon (Brawe: « Freygeist»), Marcius (Brawe: « Brutus »), Hellmich (Weisse: « Rosemunde »)]. Für Paulus (Ayrenhoff: « Aurel ») und Osman (Krüger: « Mahomed »), deren Ende ganz episodisch eingeflochten wird, bietet Reue die grösste Möglichkeit gedrängter Behandlung. Krüger wandelt, obwohl ihn Gottsched in seine deutsche Schaubühne aufnahm, durchaus schlesische Bahnen. Deswegen darf Kiosem nicht mit Selbstvorwürfen sparen, muss ihren Ehrgeiz verwünschen: « Verflucht sei all mein Tun », muss den Geist des Sohnes bitten, ihrer nicht zu schonen: « Die allergrösste Pein ist kaum genug für mich ».

Wie den « schlesischen » Bösewichtern, scheint auch all' diesen Typen ihr Ende wohlverdiente Sühne, die der Himmel ihrer Taten wegen über sie verhängt. « Zehnmal hab' ich's verdient » (Hellmich, Weisse: « Rosemunde »). Zapor (Breithaupt: « Renegat ») bittet den « fürchterlichen Gott » um Gnade; nur durch diese kann er Vergebung erhalten und Frieden im Jenseits; er weiss, dass er jedes Recht auf Verzeihung verwirkt hat. Ohne Murren erduldet Osman (Krüger: « Mahomed ») die Todesbusse, die seinem Verrat folgte.

Die ernste Reue dieser Gestalten äussert sich weiter darin, dass sie ihrer Umgebung, ja sogar sol-

chen, denen sie eben noch nach Leben und Besitz trachteten, wohlwollend und freundlich gegenüber treten. Nur daran, Mahomeds Verzeihung zu erlangen denkt Osman. Als sie ihm geworden ist, weiss er sich vor Dankesbezeugungen und guten Wünschen kaum mehr zu fassen. Auch der Verräter Paulus stirbt, Segen auf Trajans Haupt erflehend (Ayrenhoff: « Aurel »). Hellmich (Weisse: « Rosemunde ») erwartet von Longin kein Mitleid, keinen Trost; er fordert ihn sogar dazu auf, ihm zu fluchen; denn er weiss, dass nichts anderes ihm gebührt. Kiosem ist im Kerker allein; als sie die stummen Würger sieht, gibt sie sich mit einer kurzen Aufforderung, rasch ein Ende zu machen, in die Hand der Schergen. Zapors irre Seele ist so von den Schreckbildern seiner Phantasie erfüllt, dass er der Anwesenden nicht mehr gewahr wird.

Obwohl diese Kategorie von « Bösen », die wir eben behandeln, den Tod als Sühne ihrer Taten und Zuflucht vor den Qualen des Gewissens betrachtet, können sie sich der Furcht vor dem ungewissen Los, das ihrer harrt, nicht erwehren.

Kiosem empfindet « die martervollen Schläge, die ein beflecktes Herz beym Tod empfinden kann ».

Sie « kann nicht länger leben, und muss im Tode
selbst vor Furcht und Schrecken beben ».

Osman: « Wie ängstlich stirbt der nicht, der lasterhaft
verdirbt ».

Als Zapor den Streich gegen sich geführt hat, reissen ihn « Schauder » fort; von verzweifelter Angst ist seine Frage durchbebt: « Wo werd' ich hingerathen? »

Aus dieser Todesangst und dem Schuldbewusstsein heraus werden die Visionen geboren, die den

Sterbenden an die Grenze der Vernunft führen. Auf Kiosem dringen «die vielen Schaaren» ein,

> «Die meine Mordbegier, die meine Wut erfahren;
> Ich seh das viele Blut, das meine Faust vergoss,
> Um Recht und Rache schreyn».

Der Verzweiflung nahe irrt Zapor nach des Vaters Verscheiden auf der Bühne umher; seine verworrenen Sinne zaubern ihm bald wieder des Teuern Bild vor. Die anfängliche Freude darüber wandelt sich rasch in jähes Entsetzen:

> «Ein Strom von Blut rauscht hinter ihm darnieder.
> Welch Schrecken zieht mit ihm, welch fürchterliches Heer,
> Welch Schwarm von Furien braust hinter ihm daher».

Mehr und mehr nehmen den Vatermörder seine Phantasiegebilde gefangen. Sein Herz gibt er den Rachegeistern, es zu zerfleischen. Die Grade seiner Entrückung schwanken auf und ab, bis er endlich, ohne recht zu wissen, was er tut, sich den Dolch in die Brust stösst und erst für die letzten Augenblicke wieder ganz klar wird.

Die eigne Missetat quält Hellmich im Sterben. Ganz genau sieht er, wie alles war, als er den treuen Freund, um sein Weib zu besitzen, den nichtsahnenden, vertrauenden niederstiess; er sieht ihn in seinem Blut liegen, hört sein fürchterliches Keuchen, sein Röcheln!

Schon diese Phantasien bringen zum Ausdruck, was, ihnen allen nach Gottsched gemein, eine Schranke zwischen dieser und ihrer früheren Gestaltung aufrichtet. Die Schlesier kannten nur Visionen, Traumbilder usw., die dem Publikum auch szenisch dargestellt wurden. Jetzt — und wir dürfen dies wohl als Zeichen einer gewissen Verinnerlichung auffassen — muss sich das Publikum der Mühe unterziehen, aus den

Worten des Sterbenden sich selbst die Wahngebilde, die diesen schrecken, mit der eigenen Phantasie aufzubauen. Der Dichter greift nicht mehr bequem unterstützend ein. Dem Auge werden keine Geistererscheinungen, « stille Vorstellungen » oder ähnliches mehr geboten.

Die bisher behandelten Todesfälle von Übeltätern aus dem 18. Jahrhundert würden allein eine strenge Scheidung zwischen der Darstellungsweise der Schlesier und des Dramatikerkreises um und nach Gottsched in dieser Frage nicht zulassen. Bis auf geringfügige Elemente ist völlige Gleichartigkeit festzustellen.

Wohl aber ist eine einschneidende Scheidelinie zu ziehen zwischen den schlesischen Bösen und der Gruppe, die wir zum Schluss behandeln.

Sultan Ibrahim (Lohenstein) und Wenzeslaus (« Johannes von Nepomuk ») waren auch sterbend noch ihrem bösen Prinzip getreu. Diese Charakterstärke oder Hartnäckigkeit bildet das Element, das die Gestalten unseres letzten Kreises verbindet. Wir wissen, dass der Kampf gegen die Freigeisterei, die in vielen Sterbeszenen des 18. Jahrhunderts verfochtene Tendenz ist. Warnen wollte man davor, dem rechten Gott abtrünnig zu werden, indem man im Tode eines Bösewichts das furchtbare Strafgericht des Himmels ausmalte. Aber nicht allein auf die Augenblicke des Todes sollten die sühnenden Qualen beschränkt sein; das Publikum musste mit dem Bewusstsein entlassen werden, dass über den Tod hinaus der Gottheit rächende Hand an dem Verbrecher Sühne nimmt. Lässt man den Bösewicht tief ernste Reue über sein vergangenes Leben fühlen, so wird er selbst, in der Hoffnung, seine Reue trage ihm Vergebung ein, die Pein des Augenblicks weniger empfinden. Der Eindruck auf das Publikum wird

ebenfalls durch das Bewusstsein, dass des reuigen Sünders Vergebung harre, wenig dem vorgesetzten Ziel des Dramatikers entsprechen. Bleibt dagegen der Bösewicht verstockt, so erscheinen die Schrecken des Todes nur als gelinde Vorboten der unsäglichen Leiden, die den Abgeschiedenen erwarten.

Mit einer solchen Charakterisierung des Bösen müsste nicht notwendigerweise der Fehler verbunden sein, den Lessing an Weisses «Richard III.» im 79. Stück der Hamburgischen Dramaturgie tadelt: dass nämlich solch eingefleischte Teufel nicht den geringsten Zug mit uns gemeinsam haben, dass das Publikum weder die leiseste Furcht für sich empfindet, noch Lehren zieht aus dem qualvollen Ende eines Verruchten, dessen Untaten kaum menschenmöglich sind. Ausser Weisse, der allerdings noch einmal in seiner «Rosemunde» einen mit teufllischer Scheusslichkeit übergossenen, unmöglichen Typ zeichnet, ist keiner der zeitgenössischen Dramatiker in der Schwarzmalerei so weit über die Grenze aller Wahrscheinlichkeit hinausgegangen. — Die letzten Bemerkungen betrafen die gesamte Charakterzeichnung, wie sie aus dem ganzen Drama herausstrahlt. In diesem Punkt gehen, zwar nicht dem Wesen aber dem Grad nach, die bösen Charaktere auseinander. Die Todesszenen dagegen, in denen der Sterbenden störrisches Festhalten am Bösen dargetan werden soll, sind wieder einmal über einen Leisten gespannt. Wir skizzieren noch rasch die typischen Merkmale.

Über ihr Leben, ihre Taten machen sich diese Figuren keine Vorwürfe. Endweder gehn sie schweigend, aber immerhin mit einiger Befriedigung über das Vergangene hinweg [Araspes (Gottschedin: «Panthea»), Atreus (Weisse: «Atreus und Thyest»), Richard III. (Weisse)], oder sie brüsten sich in höhnen-

dem Triumph ihrer Laster [Henley (Brawe: « Freygeist »), Publius (Brawe: « Brutus »), Rosemunde (Weisse)].

Dem reuigen Verbrecher ist Jammern, Klagen, alle und jede Äusserung von Verzweiflung und Todesangst angepasst. Der verstockte Böse darf nicht zugeben, dass in den Todesaugenblicken der Sieg der guten Mächte beginnt. Todesangst darf er nicht äussern. Seine wahren Empfindungen muss er verbergen; Gleichgültigkeit heucheln gegenüber dem Schicksal, das ihm bevorsteht. Von Gott und höheren Mächten wollen diese Figuren nichts hören [Rosemunde (Weisse)]. Sie wissen sich von Himmel und Erde ungeliebt [Fausta (Weisse: « Krispus »)]. Sie zürnen dem Himmel, fluchen dem Geschick und schmähen Gott [Ulfo (J. E. Schlegel: « Canut »), Richard III. (Weisse)].

Noch sterbend sinnen sie nur Böses. Hass ist die einzige Empfindung, die sie gegen die Zurückbleibenden erfüllt, einerlei ob diese in feindlicher Zurückhaltung oder mitleidsvoller Teilnahme ihrem Sterben beiwohnen. Publius (Brawe: « Brutus ») vergeudet seine letzten Kräfte, indem er Wut und Hass gegen Brutus speit. Atreus (Weisse) vermaledeit den Ägisth. Nicht dass er sterben muss, dünkt ihm unerträglich. Dass der verhasste Bruder, auf dessen Tod er mit wollüstiger Zuversicht gerechnet hatte, ihn überleben wird, das ist ihm die höchste Pein. Sein ohnmächtiges Toben reisst ihn zu den scheusslichsten Verwünschungen hin: — — — (Zu Ägisth)
« Dass ich dich nicht aus deiner Mutter Schoos
Lebendig riss, und deiner Mutter dich
Nicht so zu fressen gab, wie diesem hier (Thyest)
Sein Fleisch! »

Rosemunde (Weisse) wünscht die Hölle auf das Haupt der eigenen Kinder herab. Gern ertrüge sie den Tod, wenn sie die Tochter nicht im Besitz all' ihrer Habe und eines von ihr selbst heiss ersehnten Glücks zurücklassen müsste. Richard III. hat für den ihm mitleidsvoll nahenden Richmond nur die Worte: « O, dass du nicht von meiner Faust erblichen. »

Nicht immer aber bleibt es nur bei dem Wunsche nach des andern Tod. Wenn seine Verruchtheit unübertrefflich gezeichnet werden soll, muss der Bösewicht seine letzten Minuten zu einem Mordplan, seine letzten Kräfte zu einem Mordstoss benutzen. Gottschalk (J. E. Schlegel: « Canut ») kann sich nur dadurch, dass er Ulfo, der eben zur Hinrichtung geführt werden soll, niederstösst, vor dem Tode durch dessen Hand retten. Albisswinth (Weisse: « Rosemunde ») hat alle Missachtung, allen Widerwillen, den sie gegen die Mutter empfand, niedergedrückt, als sie sieht, dass Rosemunde nur noch für Augenblicke Leben in sich hat. Sie sinnt nur auf Versöhnung. Das ruchlose Weib vergilt diese mitleidsvolle Regung schlecht: sie stösst mit dem Dolch nach der sie liebend Umarmenden, verwundet sie aber nur leicht. Nur dem Verräter Pharnazes (Gottsched: « Cato ») gelingt es, als er in offenem Kampf durch Markus' Arm gefallen ist, diesen von hinten niederzustossen.

Wenn die im Hass gegen Gott und Menschen scheidenden Bösen auch im Todeskampf die Zähne zusammenbeissen, um niemanden einen Triumpf über sich zu vergönnen, so wird doch vom Dramatiker mancher Blick in ihre Todespein gewährt, sei es durch die Fieberphantasien des Sterbenden oder durch die ausgesprochenen Beobachtungen der Umgebung. Im Vergleich mit früheren Darstellungen der Phantasien machen sich hier keine neuen Elemente bemerkbar.

Mit Ausnahme der seit Gottsched üblichen, bereits erwähnten Gepflogenheit, diese Phantasien nicht mehr szenisch auch dem Publikum vorzuführen.

Manchen Zug für die Darstellung des Todes eines Bösewichts mögen die Dramatiker des 18. Jahrhunderts der erzählenden Dichtung früherer Zeiten, wie auch der ihrer Zeitgenossen zu verdanken haben. Minor weist in dem 1. Band seiner Schillerbiographie[1] darauf hin, dass das älteste Vorbild für den Tod eines Gottesleugners in der Bibel zu suchen ist. Allerdings treten in der Erzählung von Sauls Ende (1. Buch Samuelis: Kap. 31 und 1. Buch der Chronika: Kap. 11) gerade die Züge, die für den späten, tendenziösen Tod des Frevlers charakteristisch werden, gar nicht hervor. Mehr als aus den tatsächlich angeführten Elementen ist aus denen, die unausgesprochen zwischen den Zeilen liegen, auf die Furchtbarkeit dieses Sterbens zu schliessen. Von zeitgenössischen Schriftstellern lieferten in erster Linie die Bremer Beiträger mannigfache Beispiele für den Tod des Freigeists, der reumütig, wie auch für den, der in blinder Verstocktheit dahingeht.

Für Schiller, der in Franz Moors Ende die vollendetste Darstellung der namenlosen Todespein eines Verlorenen gab, bedeutet später der Anfang vom 4. Gesang des Messias (Klopstock) eine Quelle, aus der er für die Verzweiflungsszene des Buben Moor manche Anregung schöpfte. Klopstocks Schilderung war aber schon von den jüngeren Dramatikern in so ausgiebiger Weise benützt worden, dass es gerechtfertigt sein wird, wenn wir mit ihr schliessen. Manche der Elemente sind hier vorgezeichnet, die dem in Verstocktheit dahinfahrenden Bösewicht auch vom Dramatiker gewöhnlich verliehen wurden:

[1] S. 333 ff.

« — — — — Wie tief in der Feldschlacht
Sterbend ein Gottesleugner sich wälzt; der kommende Sieger,
Und das bäumende Ross, der rauschenden Panzer Getöse
Und das Geschrei und der Tödtenden Wuth und der donnernde Himmel
Stürmen auf ihn; er liegt und sinkt mit gespaltetem Haupte
Dumm und gedankenlos unter die Todten und glaubt zu vergehen;
Dann erhebt er sich wieder und ist noch, und denkt noch und fluchet,
Dass er noch ist, und spritzt mit bleichen, zuckenden Händen
Himmelan Blut; Gott flucht er und wollt' ihn gerne noch leugnen. »







